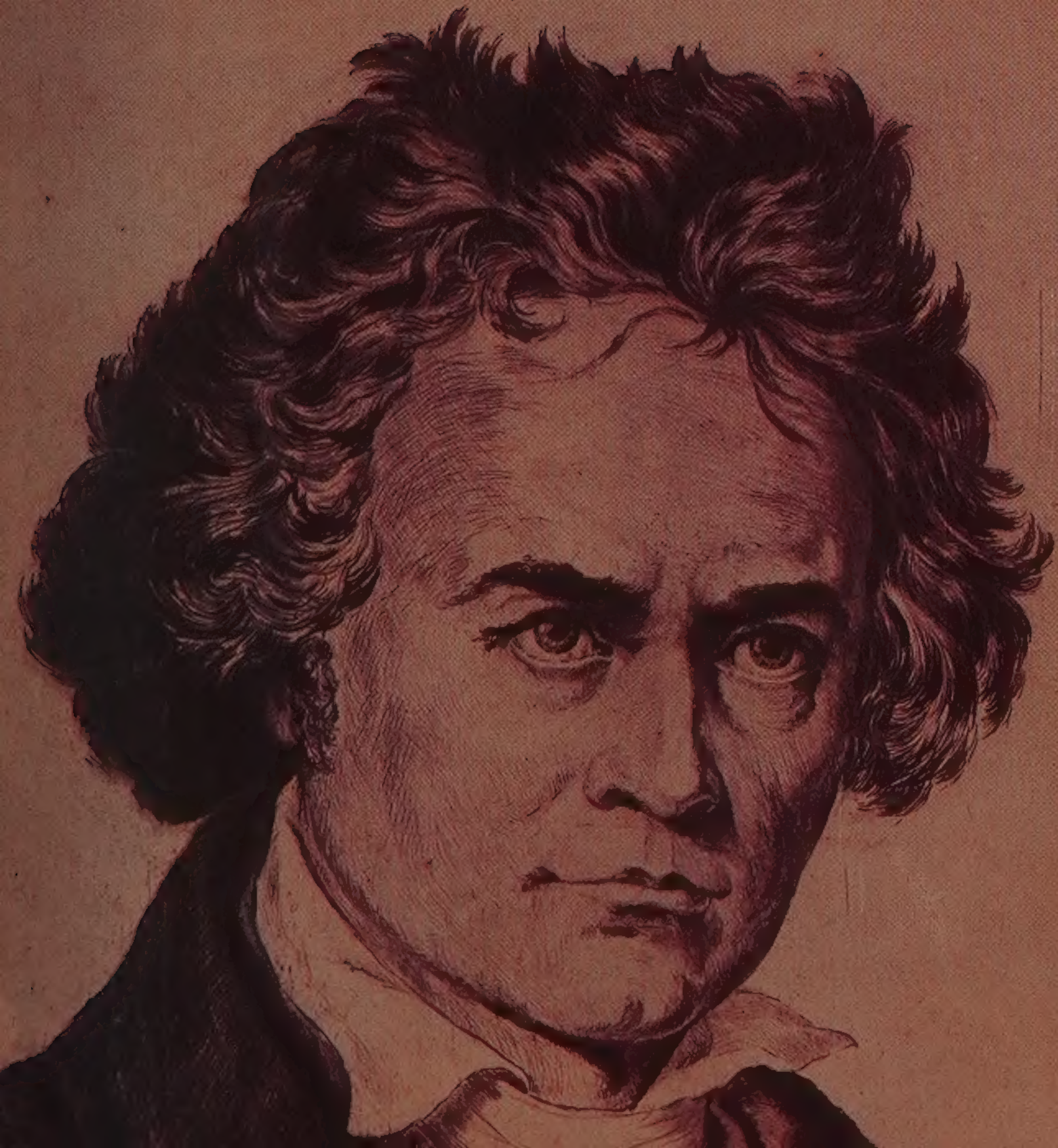


Photo — Alex von Koettlitz/EMI

ROGER NORRINGTON

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

9 SYMPHONIES / SINFONIEN

OVERTURES/OUVERTÜREN:
CORIOLAN · EGMONT
PROMETHEUS

YVONNE KENNY · SARAH WALKER
PATRICK POWER · PETTERI SALOMAA
THE SCHÜTZ CHOIR OF LONDON

THE LONDON CLASSICAL PLAYERS

conducted by / Dirigent / direction

ROGER NORRINGTON

COMPACT DISC 1 [66'06"

SIDE/SEITE/FACE 1 [36'35"

Symphony No.1 in C major, Op.21
Symphonie Nr.1 C-dur/Symphonie N°1 en ut majeur

1 I: Adagio molto (♪ = 88) — Allegro con brio (𝅗𝅥 = 112) [8'49"]
2 II: Andante cantabile con moto (♪ = 120) [7'08"]
3 III: Menuetto: Allegro molto e vivace (𝅗𝅥. = 108) [4'19"]
4 IV: Adagio (♪ = 63) — Allegro molto e vivace (𝅗𝅥 = 88) [5'30"]

Recorded/Aufgenommen/Enregistré: IX.1987 ℗ 1988

SIDE/SEITE/FACE 2 [29'33"

Symphony No.6 in F major, Op.68 'Pastoral'
Symphonie Nr.6 F-dur/Symphonie N°6 en fa majeur

5 I: Awakening of happy feelings on arriving in the country/ [10'33"]
Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande/
Eveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne:
Allegro ma non troppo (𝅗𝅥 = 66)

6 II: Scene by the brook/Szene am Bach/Scène au bord du ruisseau: [11'56"]
Andante molto moto (𝅗𝅥 = 50)

7 III: Merry gathering of the country folk/ [5'08"]
Lustiges Zusammensein der Landleute/Réunions joyeuses des paysans:
Allegro (𝅗𝅥. = 108) —

8 IV: Storm and Tempest/Gewitter, Sturm/Orage — Tempête: [3'43"]
Allegro (𝅗𝅥 = 80) —

9 V: Shepherds' Song. Happy and thankful feelings after the storm/ [8'45"]
Hirtengesang. Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm/
Chant de bergers. Sentiments joyeux et reconnaissants après l'orage:
Allegretto (𝅗𝅥. = 60)

Recorded/Aufgenommen/Enregistré: IX.1987 ℗ 1988

COMPACT DISC 2 [58'40"]

SIDE/SEITE/FACE 3 [32'31"]

Symphony No.2 in D major, Op.36
Symphonie Nr.2 D-dur/Symphonie N°2 en ré majeur

1 I: Adagio molto (♪ = 84) — Allegro con brio (𝅗𝅥 = 100) [11'55"]
2 II: Larghetto (♪ = 92) [10'01"]
3 III: Scherzo (Allegro) (𝅗𝅥. = 100) [4'37"]
4 IV: Allegro molto (𝅗𝅥 = 152) [6'11"]

Recorded/Aufgenommen/Enregistré: VII.1986 ℗ 1987

SIDE/SEITE/FACE 4 [25'10"]

Symphony No.8 in F major, Op.93
Symphonie Nr.8 F-dur/Symphonie N°8 en fa majeur

5 I: Allegro vivace e con brio (𝅗𝅥 = 69) [8'50"]
6 II: Allegretto scherzando (♪ = 88) [3'54"]
7 III: Tempo di Menuetto (♩ = 126) [5'40"]
8 IV: Allegro vivace (𝅝 = 84) [7'04"]

Recorded/Aufgenommen/Enregistré: VII.1986 ℗ 1987

COMPACT DISC 3 [48'43"]

SIDE/SEITE/FACE 5 [20'16"]

1 **Overture: The Creatures of Prometheus, Op.43** [4'51"]
Ouvertüre: Die Geschöpfe des Prometheus
Ouverture: Les Créatures de Prométhée

Recorded/Aufgenommen/Enregistré: X.1987 ℗ 1989

Symphony No. 3 in E flat major, Op. 55 'Eroica'
Symphonie Nr. 3 Es-dur, „Eroica"
Symphonie N° 3 en mi bémol majeur «Héroïque»

2 I: Allegro con brio (𝅗𝅥. = 60) [15'13"]

⊙ SIDE/SEITE/FACE 6 [28'25"]

3 II: Marcia funebre. Adagio assai (♪ = 80) [12'31"]
4 III: Scherzo. Allegro vivace (𝅗𝅥. = 116) [5'43"]
5 IV: Finale: Allegro molto (𝅗𝅥 = 76) – Poco andante (♪ = 108) – Presto (♪ = 116) [10'02"]

Recorded/Aufgenommen/Enregistré: X.1987 ℗ 1989

COMPACT DISC 4 [64'36"]

⊙ SIDE/SEITE/FACE 7 [30'43"]

Symphony No. 4 in B flat major, Op. 60
Symphonie Nr. 4 B-dur/Symphonie N° 4 en si bémol majeur

1 I: Adagio (𝅗𝅥 = 66) – Allegro vivace (𝅝 = 80) [10'50"]
2 II: Adagio (♪ = 84) [7'50"]
3 III: Allegro vivave (𝅗𝅥. = 100) – Trio: Un poco meno Allegro (𝅗𝅥. = 88) [5'35"]
4 IV: Allegro ma non troppo (𝅗𝅥 = 80) [6'25"]

Recorded/Aufgenommen/Enregistré: IV.1988 ℗ 1989

⊙ SIDE/SEITE/FACE 8 [33'55"]

Symphony No.5 in C minor, Op.67
Symphonie Nr.5 c-moll/Symphonie N°5 en ut mineur

5 I: Allegro con brio (𝅗𝅥 = 108) [6'33"]
6 II: Andante con moto (♪ = 92) [8'48"]
7 III: Allegro (𝅗𝅥. = 96) — [7'40"]
8 IV: Allegro (𝅗𝅥 = 84) — Presto(𝅝 = 112) [10'42"]

Recorded/Aufgenommen/Enregistré: IV.1988 ℗ 1989

COMPACT DISC 5 [52'50"]

SIDE/SEITE/FACE 9 [28'23"]

1 **Overture to Collin's tragedy 'Coriolan', Op.62** [7'20"]
Ouvertüre zu Collins Trauerspiel „Coriolan"
Ouverture à la tragédie de Collin «Coriolan»
Recorded/Aufgenommen/Enregistré: VIII.1988 ℗ 1989

2 **Overture to Goethe's tragedy 'Egmont', Op.84** [6'47"]
Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont"
Ouverture à la tragédie de Goethe «Egmont»
Recorded/Aufgenommen/Enregistré: VIII.1988 ℗ 1989

Symphony No.7 in A major, Op.92
Symphonie Nr.7 A-dur/Symphonie N°7 en la majeur
3 I: Poco sostenuto (♩ = 69) — Vivace (𝅗𝅥. = 104) [13'52"]

SIDE/SEITE/FACE 10 [24'29"]

4 II: Allegretto (♩ = 76) [7'14"]
5 III: Presto (𝅗𝅥. = 132) — Assai meno presto (𝅗𝅥. = 84) [8'13"]
6 IV: Allegro con brio (𝅗𝅥 = 72) [9'02"]
Recorded/Aufgenommen/Enregistré: VIII.1988 ℗ 1989

COMPACT DISC 6 [62'23"]

SIDE/SEITE/FACE 11 [28'22"]

Symphony No.9 in D minor, Op.125
Sinfonie Nr.9 d-moll/Symphonie N°9 en ré mineur

YVONNE KENNY *soprano/Sopran*
SARAH WALKER *mezzo-soprano/Mezzosopran*
PATRICK POWER *Tenor/ténor*
PETTERI SALOMAA *bass/Baß/basse*
THE SCHÜTZ CHOIR OF LONDON

1	I:	Allegro ma non troppo, un poco maestoso	[14'13"]
2	II:	Molto vivace — Presto — Molto vivace — Presto	[6'51"]
3			[3'32"]
4			[3'57"]

SIDE/SEITE/FACE 12 [33'43"]

5	III:	Adagio molto e cantabile — Andante moderato — Tempo I — Andante moderato — Adagio	[11'08"]
6	IV:	Presto — Allegro ma non troppo — Tempo I — Vivace — Tempo I — Adagio cantabile — Tempo I. Allegro — Allegro assai — Tempo I. Allegro — Allegro assai	[5'05"]
7	—	Presto — Recitativo — Allegro assai	[3'07"]
8	—	Allegro assai vivace. Alla marcia	[5'22"]
9	—	Andante maestoso — Adagio ma non troppo, ma divoto	[2'49"]
10	—	Allegro energico, sempre ben marcato	[2'34"]
11	—	Allegro ma non tanto — Poco adagio — Tempo I — Poco adagio	[1'59"]
12	—	Poco allegro, stringendo il tempo, sempre più allegro — Prestissimo — Maestoso — Prestissimo	[1'43"]

Recorded/Aufgenommen/Enregistré: II.1987 ℗ 1987

THE LONDON CLASSICAL PLAYERS

conducted by/Dirigent/direction

ROGER NORRINGTON

Producer/Produzent/Directeur artistique: DAVID R. MURRAY
Balance Engineer/Tonmeister/Ingénieur du son: MIKE CLEMENTS
Musical Assistant/Musikalische Assistenz/Assistance musicale: Annette Isserlis
Recorded/Aufgenommen/Enregistré: No.1 Studio, Abbey Road, London
Recorded using B&W loudspeakers
Front cover/Titelseite/En couverture:
Beethoven: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin; Norrington: Christina Burton/EMI
Singers' photos/Sängerphotos/Photos des chanteurs: Alex von Koettlitz/EMI
All other pictures/Alle anderen Bilder/Autres illustrations: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

℗ 1987, 1988 & 1989 The copyright in these sound recordings is owned by EMI Records Ltd.
This compilation © EMI Records Ltd., 1989

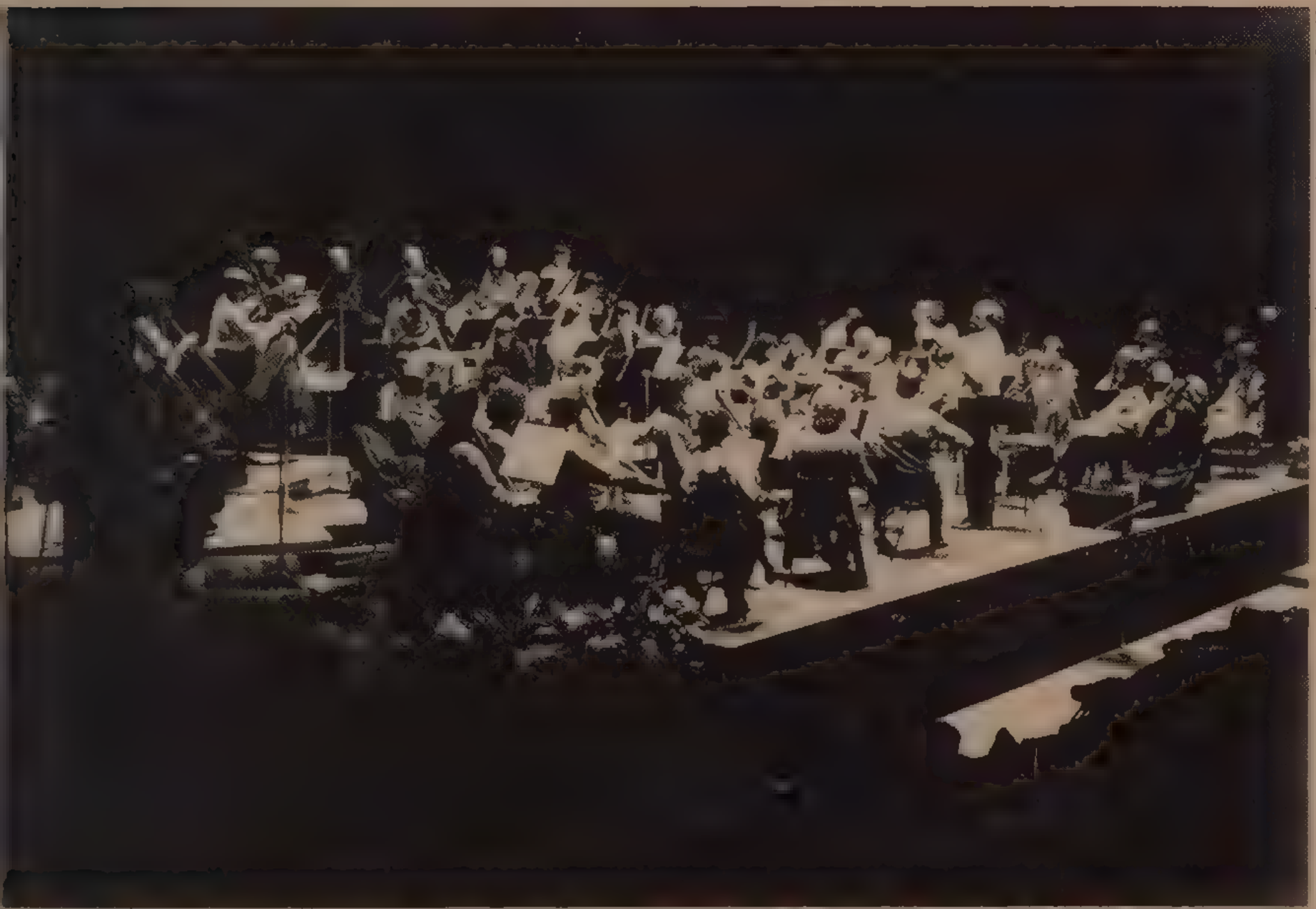
DDD

Yvonne Kenny

Sarah Walker

Patrick Power

Petteri Salomaa



Alex von Koettlitz 'EMI

HE LONDON CLASSICAL PLAYERS

THE LONDON CLASSICAL PLAYERS

ORCHESTRATION

The orchestral forces for each symphony were as follows/
Die Orchesterbesetzung der einzelnen Sinfonien war wie folgt/
L'effectif orchestral de chaque symphonie se compose comme suit:

Symphony:	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**
Violin I	8	8	10	10	10	10	10	8
Violin II	8	8	10	10	10	10	10	8
Viola	6	6	8	8	8	8	8	6
Violoncello	5	5	6	6	6	6	6	5
Double Bass	4	4	6	6	6	6	6	4
Piccolo	—	—	—	—	1	1	—	—
Flute	2	2	2	1	2	2	2	2
Oboe	2	2	2	2	2	2	2	2
Clarinet	2	2	2	2	2	2	2	2
Bassoon	2	2	2	2	2	2	2	2
Contrabassoon	—	—	—	—	1	—	—	—
Horn	2	2	3	2	2	2	2	2
Trumpet	2	2	2	2	2	2	2	2
Trombone	—	—	—	—	3	2	—	—
Timpani	1	1	1	1	1	1	1	1
Percussion	—	—	—	—	—	—	—	—

ORCHESTRAL LIST

layers were selected from the following/
ie Mitwirkenden wurden aus folgender Gesamtbesetzung ausgewählt/
es instrumentistes ont été sélectionnés parmi les suivants:

olin
hn Holloway (leader)
ul Barritt
rah Bealby-Wright
vlo Beznosiuk
ull Boucher
ian Brooks
sa Browder
ison Bury
olin Callow
.san Carpenter-Jacobs
:ola Cleminson
.caela Comberti
:aham Cracknell
arc Destrube
mes Ellis
argaret Faultless
itherine Ford
randa Fulleylove
nnifer Godson
les Golding
y Goodman
smond Heath
cy Howard
chard Ireland
ichel Isserlis
ephen Jones
nathan Kahan
san Kinnersley
itherine Mackintosh
drew Manze
arshall Marcus
lie Miller
y Mowatt
uline Nobes
bert Salter
ian Smith
illiam Thorp
ances Turner
.zabeth Wallfisch
· therine Weiss
aurice Whitaker
ldburg Williams
hn Willison

Viola
Trevor Jones
Jan Schlapp
Katharine Hart
Colin Kitching
Rosemary Nalden
Annette Isserlis
Simon Whistler
Martin Kelly
Nicholas Logie
Nicola Cleminson
Alan George
Susan Bicknell
Penelope Veryard

Violoncello
Jennifer Ward Clarke
Susan Sheppard
Timothy Mason
Sebastian Comberti
Jane Coe
Timothy Kraemer
John Heley
Helen Verney
Noel Bradshaw
David Watkin

Double Bass
Barry Guy
Amanda Macnamara
Chi-chi Nwanoku
Peter Buckoke
Anthony van Kamper
Peter McCarthy
Ian Anderson
Andrew Durban
Valerie Botwright

Piccolo
Elisabeth Dooner

Flute
Konrad Hünteler
Lisa Beznosiuk
Rachel Brown

Oboe
Paul Goodwin
Lorraine Wood

Clarinet
Lesley Schatzberger
Michael Harris
Nicholas Cox

Bassoon
Felix Warnock
Alistair Mitchell
Jeremy Ward
Frances Eustace

Contrabassoon
David Chatterton

Horn
Anthony Halstead
Michel Garcin-Marrou
Richard Watkins
Colin Horton
Susan Dent
Robert Maskell
Andrew Clark
Christian Rutherford

Trumpet
Michael Laird
David Staff
Stephen Keavy
Michael Harrison
Jonathan Impett
Mark Bennett

Trombone
Susan Addison
Paul Beer
Peter Thorley
Stephen Saunders

Timpani
Robert Howes

Percussion
Benedict Hoffnung
George Lawn
Christopher Hind

BEETHOVEN: SYMPHONIES

The development of music in the nineteenth and twentieth centuries is unthinkable without Beethoven and, certainly, the history of the symphony is dominated by him. But what did audiences make of Beethoven in his own time?

The first thing to be said is that Beethoven's symphonies were popular and frequently played throughout Europe, with the exception of France where they weren't regularly played until the 1820s; it is a myth that they were not understood in his day. Two factors seem to have dominated Beethoven's thinking and to have been understood by his public: the principles of the genre as handed to him by the eighteenth century and his intense desire that the symphony should be a drama. Each of the nine symphonies achieves a unique balance between these two opposites.

In the same way as Brahms and others were to feel that Beethoven was an imposing influence, Beethoven himself was very conscious of the figure of Joseph Haydn, his one-time teacher. It is from Haydn's music that Beethoven learnt the power of musical argument, and practically all the means by which he achieved it can be seen as an enhancement of Haydn's techniques.

The great step forward in the concept of the symphony was to allow extra-musical ideas to figure strongly in this argument. Most of Beethoven's symphonies were first played in theatres in mixed programmes of vocal and instrumental music so that this cross-fertilization between the abstract and the emotive was readily appreciated by the audience. As Roger Norrington has put i 'Beethoven wrote ten operas, nine of them happen to be symphonies'.

Symphony No.1 in C major, Op.21

Orchestra: 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, timpan and strings

Anyone studying the output of the young Beethoven would be struck by the composer's apparent desire to conquer in turn each of the main genres of instrumental composition: piano trio, piano sonata, string trio, cello sonata, concerto, violin sonata, string quartet and symphony. This measured progress culminated in the First Symphony, composed in a matter of a few months in the winter of 1799-1800 in readiness for a concert given in Vienna on 2 April 1800. In fact, Beethoven had begun a symphony in C major five years earlier, sketching extensively for all four movements before abandoning the work, probably for the complementary reasons

that he lacked the confidence to complete it satisfactorily and that there was no immediate prospect of a performance. The main theme of the first movement survived to form that of the finale of Symphony No.1.

People have always scrutinized the First Symphony for prophetic hints of the later and greater Beethoven, of which there are undoubtedly many, but looked at in context as the culmination of a decade of exploration of instrumental composition, it is a cautious work. Less ambitious than many other earlier instrumental works by Beethoven, including the aborted C major symphony, it shows the composer writing well within himself. The London Symphonies (Nos. 93-104) of Joseph Haydn, in particular No. 97 in C, provided the stimulus for Beethoven; the challenge he accepted was to compose in this up-to-date manner. A searching slow introduction leads to an *Allegro con brio*, a tempo and expressive marking common in Haydn (Mozart used it only once); the slow movement, as often in Haydn, is tuneful and charming rather than profound; the minuet is a one-in-a-bar movement (suggested by Haydn's quartets opp. 76 and 77 rather than by his symphonies); and the work ends with an ebullient finale in 2/4. Throughout, the orchestration and dynamic indications (*sforzando*, *crescendo*, *forte* and *fortissimo*, etc.) have the same precision and sinewy strength found in Haydn's last symphonies; in particular, like Haydn, Beethoven makes a clear distinction between *forte* and *fortissimo*.

What of more prophetic features? Different aspects will catch the attention of different listeners, but perhaps the most startling is the introduction to the finale. The gradual ascent up the scale leading to the accidental discovery of the carefree first theme is delightfully comic, yet it is out of this novel feature — an introduction to a finale that searches for a way forward — that the massive introductory paragraphs of the last movements of the 'Eroica' and 'Choral' symphonies were to arise.

Symphony No.2 in D major, Op.36
Orchestra: 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, timpani and strings

Concert life in Vienna in the early part of the nineteenth century lagged behind that found in most other European capitals. There were no regular subscription concerts during the winter, no impresarios, no fixed venues and, consequently, no permanent body of performers that could develop an

allegiance to a composer. Like Mozart before him, Beethoven had to undertake the organization of concerts himself, underwriting all costs in the hope that there would be sufficient profits. In the early 1800s he planned to present an annual concert featuring his latest compositions but, for a variety of reasons, this idealistic scheme was never realized and often several years elapsed between concerts.

The Second Symphony was conceived following the success of Beethoven's concert in April 1800 when the First Symphony and Septet had been premiered. In the event it was not completed until the summer of 1802 and could not be performed until the following April, in a concert at the Theater an der Wien that included also the premieres of the Third Piano Concerto and the oratorio, *Christ on the Mount of Olives*. The composer, as well as his audience, regarded the oratorio as the principal item, but within a few years it had been completely eclipsed in popularity by the symphony.

Beethoven's point of departure for his D major symphony is that of Haydn in his last twelve symphonies, composed for London: a four-movement work, with a slow introduction and rondo finale, that makes vivid and aggressive use of the full orchestra. In comparison with the First Symphony what strikes the listener about Beethoven's Second Symphony is its complete lack of deference; there is a new brusqueness bordering on the curt, a humour verging on the grotesque. Only a minute into the work the formalities of the opening are deflected into a grand, expansive paragraph (here, perhaps, the stimulus is Mozart's 'Prague' symphony). The *Allegro con brio* has a nervous energy greater than any previous symphonic first movement, and the way in which the march-like tune on clarinets that serves as the second subject is greeted by an avid *fortissimo* is only one of many exaggerated gestures in the movement.

The *Larghetto* provides a relaxing interlude, abundantly tuneful in the manner of the contemporary *Romances* for violin and orchestra but with a sentiment that crucially stops short of suavity. In the Scherzo sudden contrasts in the dynamics unsettle the phrasing pattern, while the tuneful Trio neatly points up the eccentricity of the main section. From the gruff opening of the finale it is clear that the movement is going to be an explosive conclusion to the symphony, gaining towards the end an intensity of expression that would have shocked Haydn.

Symphony No.3 in E flat major, Op.55, 'Eroica'

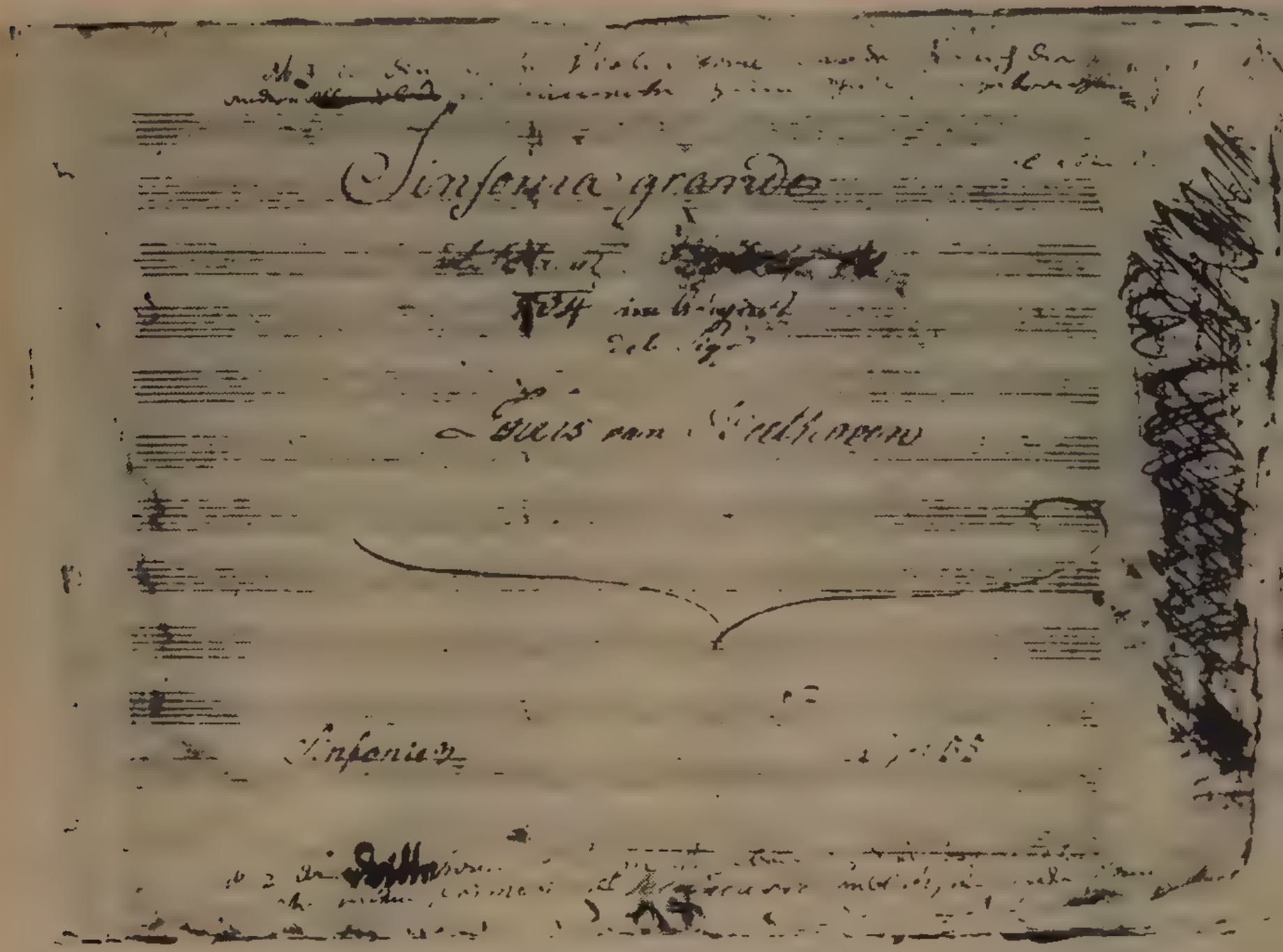
Orchestra: 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 3 horns, 2 trumpets, timpani and strings

1802 was a crucial year in Beethoven's development. Increasing deafness was persuading him that a dual career as a pianist and composer was no longer going to be possible and, though he continued to appear in public as a performer for some years, the main thrust of his career was now as a composer. On at least two occasions Beethoven referred to a 'new way' in his composition, one that reflected his personal anguish and one that allowed him to overcome it.

This catharsis through composition coincided with Beethoven's discovery of theatre music of all kinds, adding a new and liberating dimension to his music, which had up to now shown little or no trace of extra-musical influence. His experience of composing a ballet on the myth of Prometheus, his daily contact with the highly-charged operas of Cherubini and Méhul in the Theater an der Wien (where he lodged for a while), the composition of the oratorio *Christ on the Mount of Olives* and the embarking on an operatic project that was eventually to yield *Fidelio*, all this persuaded Beethoven that music could and should deal with matters beyond exclusive musical argument, that it could respond to a poetic, personal, political or philosophical stimulus.

The first major work to show this 'new way' was his third symphony, composed in 1803. Like many intellectuals of the time Beethoven admired the achievement of Napoleon, and he entitled the work a 'Buonaparte symphony'; admiration later turned to disenchantment and the inscription was deleted, the first published edition (1806) carrying the more general 'Sinfonia Eroica'. Beethoven had always taken a keen interest in republican attitudes and, as a Rhinelander who spoke French rather than a native and loyal Austrian, he had considerable knowledge of and sympathy for the ideals of the French Revolution. Indeed, it has been suggested that the 'Buonaparte' symphony was composed with a possible visit to Paris in mind: a new locality to coincide with the 'new way'.

Personal heroism, theatrical heroism and idealistic heroism all figure in the symphony, but, as Beethoven's change of title from the specific 'Buonaparte' to the more general 'Eroica' suggests, this is not a descriptive or chronological work (after all, the 'hero' dies in the second



Title page "Eroica" Symphony/Titelseite „Eroica"-Sinfonie/Couverture Symphonie «Héroique»

movement) but deals with heroism as a concept. Interestingly, already in April 1802 Beethoven had turned down a commission to compose a programme sonata on the Revolution, which had it been fulfilled would have been a contribution to a large, now forgotten repertoire of fervent, patriotic and bellicose music composed throughout Europe at this time. In Vienna itself, for

nstance, Beethoven's former teacher, Salieri, had composed two cantatas, *Der Tyroler Landsturm* (1799) and *La riconoscenza de Tirolesi* (1800) dealing with the valour of the people of the Tyrol. Beethoven's unique achievement in the 'Eroica' was that he was able to channel similar emotions into the argumentative world of the symphony and so create something that was universal rather than specific. The parallel with the later 'Pastoral' symphony is striking: in that work it is the pastoral idiom of Haydn's late oratorios that is transmuted, in the 'Eroica' it is the revolutionary fervour of the time.

The 'Eroica' was first played in December 1804 at a semi-private performance in the palace of Prince Lobkowitz; a second semi-private performance followed in the house of a banker, Herr von Würth, before the first public performance in the Theater an der Wien in April 1805. What did audiences make of it? One early critic described it as a very long-drawn-out, daring and wild fantasia' which, at least, reveals a response to its emotive power.

Compared with Beethoven's first two symphonies, the opening *Allegro con brio* is immense, the argument being all the more powerful for being based on such frankly melodic material and easily flowing phrases. Audiences would have recognised the *Marcia funebre* as a genre piece, but would have been surprised to find it yielding an anguish (but never a sentimentality) that goes beyond the formality of a public march. The *Scherzo* is the first in Beethoven's symphonies where speed is allied with a soft dynamic; the central section with its dashing trio of horns is extrovert to the point of audacity. For a finale, Beethoven's audiences would have expected a brisk, ebullient movement. What is presented, however, is another intensely symphonic movement, in approach essentially a theme with variations but soon overriding the repetitive structures so that the movement becomes a continuous and, finally, exhilarating process of enhancement.

Symphony No.4
in B flat major, Op.60

Orchestra: 1 flute, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, timpani and strings

In the late summer of 1806 Beethoven was introduced to Count Franz von Oppersdorff by a mutual friend, Prince Lichnowsky, and spent some time as a guest in his house near Ober-Glogau in Silesia. Oppersdorff was one of the few aristocratic patrons of the time who,

despite inflation and increasing taxation, had managed to retain a court orchestra; Beethoven was greeted with a performance of his four-year-old Second Symphony and agreed to compose a new symphony specifically for the Count. The composer had already embarked on the Fifth, but laid it aside to compose, in a matter of three or four months, this symphony. Beethoven received 500 gulden and, in turn, dedicated the work to Oppersdorff.

Quite why Beethoven did not complete the already-begun Fifth Symphony is not known. Perhaps he felt that a longer period of gestation was necessary to realize its potential and it is certainly true that to follow a demanding symphony with a more leisurely one was to be a feature of Beethoven's symphonic output. But there may, in addition, be sound diplomatic reasons; for the Fourth Symphony, like the Second, turns very deliberately to the late symphonies of Haydn for its inspiration. Perhaps Beethoven felt that this was a surer way of gaining the Count's approval than completing the more novel Fifth. It uses a sonority strongly associated with the late music of Haydn, B flat major coloured by trumpets and timpani, less brilliant than their long-standing use in C and D. There is a slow introduction too and the finale is a Beethovenian version of a Haydn *moto perpetuo* (it even has a mock-solemn statement of part of the main theme near the end, as in Haydn's Symphonies Nos.98 and 102 in B flat, before the movement is catapulted to a close). Like many slow movements in late Haydn, the Adagio is a perfect realization of the literal meaning of the word adagio, 'at ease', rather than something very solemn; indeed the metronome mark suggests a strong relationship between the tempo of this movement and the first movement, and also that of the finale. The scherzo is the first in Beethoven's symphonies in which the trio section is heard twice, making a five-part design that from now on was to be the norm in the composer's symphonies.

Symphony No.5 in C minor, Op.67

Orchestra: 1 piccolo, 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, contrabassoon, 2 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani and strings

Following the receipt of the Fourth Symphony it seems that Oppersdorff was anxious to commission the Fifth and he actually paid Beethoven part of the fee. Some unknown rift must have developed because the Fifth Symphony was never presented to the Count, who disappeared from Beethoven's life. It was

st performed in the same concert as the astoral' symphony, on 22 December 08 at the Theater an der Wien. This was the composer's first mphony in a minor key and it brought gether several formative influences. eethoven's favourite C minor is derived m Mozart's use of the key in the renade in C minor (K.388), the Piano nata (K.457) and the Piano Concerto .491): but only one of these works by ozart moves towards the sound of major for its conclusion. For this very stinctive minor to major progression eethoven was heavily influenced, ain, by his former teacher, Haydn. ost of his minor-key symphonies from e 1780s onwards adopt this scheme. A rticular influence was the Symphony .95 in C minor (1791); in addition to oving from minor to major, it has a first ovement dominated by its opening sture and the slow movement, like that Beethoven's Fifth, features a melody th variations. (After the first rformance of his symphony Beethoven ngthened the duration of many of the uses that figure in the famous gesture the first movement by inserting an tra bar; on this recording these ngthened pauses are accompanied by idiomatic swelling of tone.) The paralleled emotional commitment of the journey from C minor to C major may owe something too to Haydn's oratorio, *The Creation*, where the two keys govern the structure of Part I and are particularly associated with primeval darkness and blazing light.

Equally important in forming Beethoven's widening expressive horizons in this period is opera. The first two versions of *Fidelio* had recently been performed and the symphony shows many signs of indebtedness to the theatre. The slow movement gains an extra dimension through the powerful *fortissimo* passages; the link passage to the finale with its *pizzicato*, tense *pianissimo*, and timpani beats owes much to the opera house; and the release of this tension — the march of the finale played at an unremitting loud dynamic and by an orchestra that now includes for the first time in the history of the symphony, piccolo, contrabassoon and trombones — is straight from the opera house.

This resolution into C major must have made an even greater impact at the first performance in December 1808; it is clear from the manuscript parts that were used for this performance that the third movement was much longer than we are accustomed to today: scherzo, trio, scherzo, trio and link, rather than

scherzo, trio and link. It has been shown beyond doubt that the five-section version was Beethoven's consistent intention and that the three-section version arouse out of a series of misunderstood instructions. The original five-section version is given here.

Symphony No.6 in F major, Op.68 'Pastoral'

Orchestra: 1 piccolo, 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, 2 trombones, timpani and strings

In 1802-3, Beethoven jotted down in a sketchbook a musical idea that was eventually to become the accompaniment figure of the slow movement of the 'Pastoral' symphony, together with the heading 'Murmur of the brook' and the delightful comment 'the deeper the brook, the deeper the sound'. However, earnest work on the 'Pastoral' symphony did not begin until the summer of 1807. The symphony was completed the following summer and first performed at a mammoth concert in December 1808 that included also the first public performances of the Fifth Symphony, the Fourth Piano Concerto and the Choral Fantasy as well as four further items.

The years between the first and sixth symphonies had produced some of Beethoven's most dramatic works: the 'Eroica' and Fifth symphonies, the 'Appassionata' and 'Waldstein' sonatas, the 'Razumovsky' quartets, the Violin Concerto and the opera *Leonore* (the first version of *Fidelio*). Amongst so much challenging music the 'Pastoral' might seem a diversion — even a relaxation, but, as the 1802-1803 sketch suggests, it too was the product of a long-term preoccupation. Again, it was Joseph Haydn who provided the stimulus.

Following its first performance in 1798 and publication in 1800, Haydn's oratorio, *The Creation*, enjoyed enormous international success, a popularity capitalised on by a second oratorio, *The Seasons*. In Vienna alone there were two or three performances every year of one or other of these works and they formed part of every musician's experience. Beethoven's 'Pastoral' symphony is very much another composer's response to this popularity. Every one of the descriptive moments in the symphony — the brook, the nightingale, the quail, the cuckoo, the revelry of the peasants, the storm and the shepherds' song — has a direct counterpart in the Haydn oratorios. Over and above these particular resemblances

ere is the same feeling of enveloping
y as the listener contemplates the
orkings of the natural world. One of the
any annotations in Beethoven's
etches that did not find its way into the
ıal score was the very Haydnesque
ɔmment — simple but secure — 'Lord,
e thank Thee'.

Of course, Beethoven was composing
symphony not an oratorio, much less
ı early example of a symphonic poem,
ıd the integration of local detail into a
oad pattern shows the skill of a master
mphonist, producing a drama that is as
ɔmpelling as any found in the more
ɔviously 'symphonic' works, such as the
roica' or Fifth symphonies. There is the
onounced feeling of a journey from
pose, through high spirits and a storm,
a re-attainment of repose, a journey
ıique in Beethoven's symphonies.

ymphony No.7 in A major, Op.92

rchestra: 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, bassoons, 2 horns, 2 trumpets, timpani ıd strings.

In the autumn of 1813 Austrian and
avarian forces achieved a victory over
·ench forces at the Battle of Hanau, a
gnificant outcome that signalled the
ginning of the end of the Napoleonic
ars. It had been a hard-fought battle
ith heavy casualties on both sides; in
Vienna in the autumn several charity concerts were organised for the benefit of the widows and orphans of Austrian soldiers. On 8 December a concert in the hall of the university, organised by Johann Nepomuk Mälzel, Beethoven's friend and the inventor of the metronome, included two new works by the composer, the Seventh Symphony and *Wellington's Victory* (now better known as the *Battle Symphony*); the concert was such a success that it was repeated four days later, on 12 December. In the circumstances, the Viennese could be forgiven if they regarded Beethoven's Seventh Symphony, which is certainly jubilant, even euphoric, as another victory symphony; few could have known that the work had been composed in the period autumn 1811 to early summer 1812.

In the Fifth Symphony Beethoven had traversed the emotional journey from tragedy to triumph, and in the Sixth Symphony he had explored the centuries-old image of the 'Pastoral'. Here the self-imposed challenge is once again different: the continuous, cumulative celebration of joy. The result is Beethoven's most incessantly energetic symphony, dependent on untiring rhythmic articulation.

The opening *Poco sostenuto* is not merely a preparatory introduction but an expansive discourse on two main themes, both announced by the oboe. The wide intervals of the first provide the generating power of the introduction, the tuneful progress of the second, momentary repose. The power of the section allows the following *Vivace* to begin in a deceptively lightweight manner in a tripping 6/8. Out of this material Beethoven fashions a sonata-form of exhilarating buoyancy and vigour, in which, significantly, tutti sections are nearly always marked *fortissimo* rather than *forte*.

The critic of the *Allgemeine Musikalische Zeitung* noted that in the first two performances the *Allegretto* had to be repeated and that it 'enchanted connoisseur and layman' — an indication, perhaps, that the Viennese welcomed the chance to be diverted rather than always being challenged.

The scherzo returns to the predominant mood, and to the approach found in the equivalent movements of Symphonies Nos.3 and 4. The evocative phrases of the trio section were said by Abbé Stadler to be based on a pilgrim hymn from Lower Austria.

To call the last movement athletic would be a colossal understatement. It is not so much the speed of the movement that impresses — the end of the *Egmont* overture, for instance, is faster and more delirious — but its muscular prowess. Rushing semiquavers, accents on off-beats, repeated-note figures, instruments (particularly violins and horns) at the top of their registers, all contribute to the aggressive vitality; in the concluding pages Beethoven demands that his force unleash a triple *forte*, the first example in a Beethoven symphony.

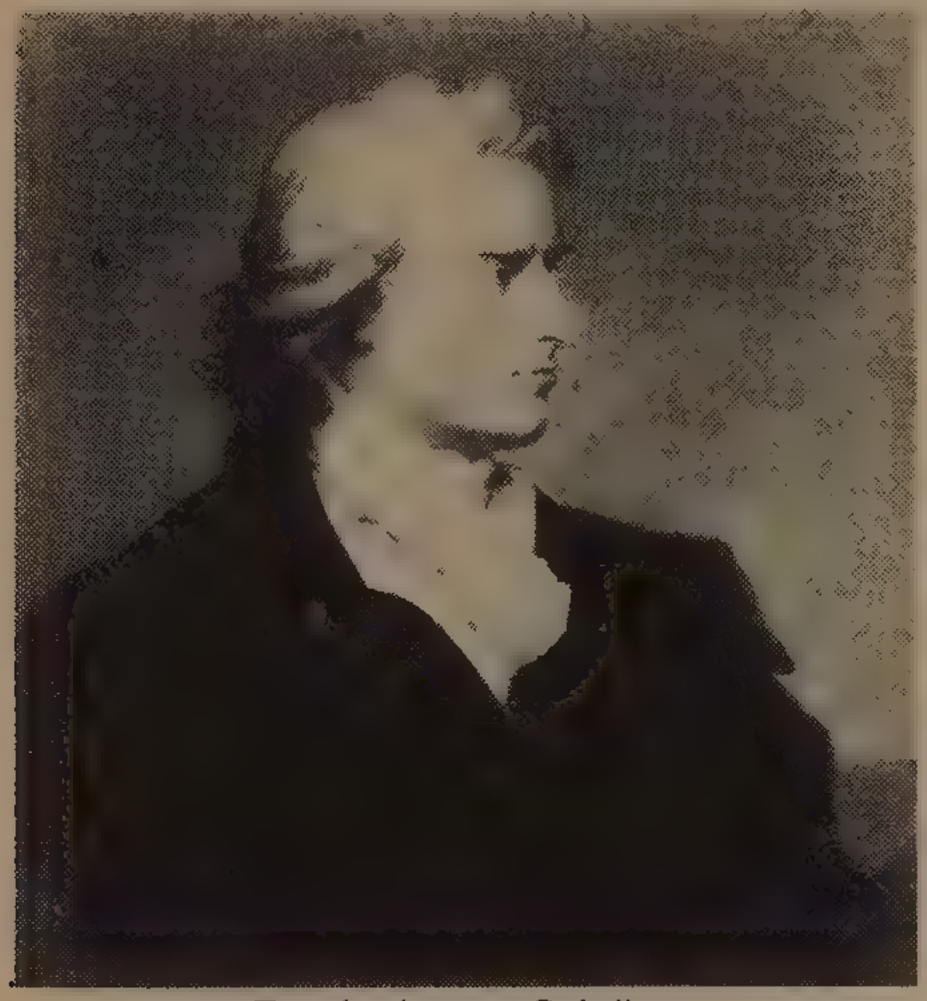
Symphony No.8 in F major, Op.93

Orchestra: 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, timpani and strings

Composed in a matter of months in 1812, the Eighth Symphony is often regarded as a reaction to the momentous striving involved in the composition of works such as the 'Emperor' piano concerto and the Fifth Symphony; indeed, when it was first performed in a concert in the Grosser Redoutensaal in February 1814, it suffered through being compared with the Seventh Symphony, played in the same concert. But the Eighth Symphony is as innovative and individual as any of the composer's nine symphonies and certainly does not need to be patronized as a back-to-the-eighteenth-century exercise. Beethoven

fact, had never forgotten the
ghteenth century, much of the drama
d tension of his music being due to the
pansion, sometimes to the point of
stortion, of well established principles
id techniques.
The surging confidence of the opening
eme dominates the first movement,
reatening even the cool compositional
ain of Beethoven who first provided a
rtissimo, rather than the gently deflating
anissimo ending. It was Anton
:hindler, Beethoven's companion from
321, who suggested that the *Allegretto*
herzando mocked an early version of
e metronome (the chronometer). His
liability, however, is frequently
uestioned and this anecdote seems
oubtful, especially since Schindler
mself made no mention of it in a
:tailed programme note written in
335. In 1814, knowledgeable members
the audience would have been more
ely to have recalled the slow
ovement of Haydn's 'Clock' symphony.
The calculated lightweight approach of
is movement continues in the *Tempo*
Menuetto, allowing the finale to
sume its place as an exhilarating
max. In form, this is again a traditional
nata rondo, but one whose final
ction is expanded to such an extent
at it becomes half the movement, and it
is in this expanded portion that
Beethoven develops his material for a
second time, with remarkable
resourcefulness. For instance, the
agitated muttering that is a feature of the
main theme now yields far less sure
responses, and the curt *fortissimo* 'wrong'
note that had preceded the first tutti is
required to explain its presence. The
finale of Beethoven's next symphony,
the 'Choral', was not to be composed for
a further eleven years. The novelties of
that movement are obvious enough;
those of the finale of the Eighth
Symphony are equally challenging.

Symphony No.9 in D minor, Op.125
Orchestra: 1 piccolo, 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 1 contrabassoon, 4 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani, triangle, cymbal, bass drum, strings, SATB soloists and SATB chorus.
Fourteen years encompass the composition of Beethoven's first eight symphonies. Then a full decade elapsed before the completion of the Ninth, which was given its first performance in a concert at the *Kärntnertor* Theatre, Vienna, on 7 May 1824 in a concert that included also the overture, *The Consecration of the House*, and three movements from the *Missa Solemnis*. Given Beethoven's well-known (if often



Friedrich von Schiller

exaggerated) laboured production of masterpieces, it is surprising to learn that the symphony was not composed intermittently over that ten year period, but in a burst of creativity that lasted ten months, from April 1823 to January 1824. It marked a triumphant return to a genre that had earlier dominated Beethoven's output. The work has many retrospective aspects, many of which help to clarify the role of its most novel feature, the appearance of soloists and chorus in the finale.

In general, Beethoven's major works of the last ten years of his life are notable for their avoidance of the familiar four-movement pattern associated with symphony, quartet and (to a lesser extent) sonata, substituting instead any number of movements from two to five or even six but always with that compelling sense of a journey towards affirmation, quiet or declamatory. The Ninth Symphony, however, along with the 'Hammerklavier' piano sonata, re-investigates the traditional four-movement pattern: sonata form first movement, scherzo, slow movement and finale. Indeed, the Ninth Symphony is the first symphony since the 'Pastoral' to include a genuine slow movement, the *Adagio* tempo and the variations technique producing that characteristic timelessness that Beethoven had developed in the slow movements of his late piano sonatas.

The symphony is the second in a minor key by Beethoven, the composer returning to the emotional journey articulated in the Fifth Symphony: darkness to light, in this case from D minor to D major. D major is ultimately associated with the vision of Elysium, as described in selected verses from Schiller's ode, 'To Joy', the key

eing made even more glorious through
eing thwarted at the beginning of the
capitulation in the first movement
vhere the timpani obliterates it),
impsed in the trio of the scherzo, and
resented too comfortingly in the second
ieme of the *Adagio*. The struggle to
ach the D major of Elysium is a real
ne, and the last movement by no means
choral appendage.

Schiller's ode had been written in 1785
nd in 1793 Beethoven had already
ated his intention of setting the entire
ork, probably as a song. It seems that
eethoven did in fact complete this song
hich is now, unfortunately, lost. Later,
1812, Beethoven began work on a
horal overture, eventually abandoned,
iat included phrases from Schiller's ode.
o the man who composed the 'Eroica'
ymphony, incidental music to Goethe's
gmont, and the opera *Fidelio*, and who
anted to compose incidental music to
nother work by Schiller, *William Tell*,
ie appeal of a text that deals with the
rotherhood of man is obvious. By
823-24 burning humanitarian idealism
ad not vanished but, eight years after
ie end of the Napoleonic wars, it had
hed its immediate and finally limiting
nage of political republicanism.

Some musical sources of the
ymphony also go back to the early part of Beethoven's career. The celebrated melody of the finale was first composed as a song, 'Gegenliebe' ('Mutual Love'), in 1794, then used as the principal theme of the hurriedly composed *Choral Fantasia* in 1808, which anticipates its treatment in the symphony as a variations movement.

Although the appropriateness of a vocal finale can be appreciated through noting the links with Beethoven's earlier music, to many modern listeners the finale is still viewed ambivalently, as an extension of the instrumental world of the symphony, whose self-sufficiency Beethoven had previously done so much to enhance. Beethoven and his audience had no such hang-ups. They were far more open to fruitful association between instrumental and theatre music than modern audiences. Many of Beethoven's symphonies were first performed in the theatre, usually in mixed programmes of vocal and instrumental music, and by performers who spent most of their time playing opera and church music; there was no such phenomenon as a symphony concert in which a chorus might be thought an unusual guest. In the case of the 'Choral' Symphony, the already mentioned *Choral Fantasia* anticipates not only the main theme but the use of the chorus at the conclusion to

the work, but this is by no means the only, or, indeed, the most obvious association with non-symphonic music that contemporary audiences might have made. Beethoven's incidental music, *The Ruins of Athens*, the cantata for the Congress of Vienna, *Der glorreiche Augenblick*, and the opera, *Fidelio*, all feature the chorus at a culminative point when, as in the Ninth, it assumes the role of the people *en masse*. From the opera house too comes the aggressive vocal writing which makes Beethoven's vision of joy in Elysium enthralling in the best theatrical sense. However, Beethoven here also displays a tendency towards more specific word-painting, as developed in the immediately preceding years in the composition of the *Missa Solemnis*: the winged warrior, the world-embracing kiss and the kneeling masses of Schiller's text are wonderfully pictured. Most telling of all are the concluding hectic pages where, on three occasions, the tempo is slowed down so that the listener can be confronted yet again with a measured statement of the text, before yielding to consummate joy.

To aid the inevitability of a finale with a text, Beethoven precedes the main theme (the 'aria') with what is in effect an accompanied recitative for bass and orchestra. This particular piece of operatic craft establishes a link with a highly characteristic feature of Beethoven's instrumental music: the finales of the First Symphony, the 'Eroica' Symphony and the 'Hammerklavier' sonata all have preparatory sections that seek a way forward.

Beethoven's Ninth Symphony, therefore, is a remarkable work of synthesis, reflecting a lifetime of diverse stimuli and, with colossal compositional energy, forcing them into one magnificent statement.

Overture: The Creatures of Prometheus, Op.43

Orchestra: 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, timpani and strings

The main theme of the finale of the 'Eroica' was not newly composed but was taken from the finale of Beethoven's ballet *The Creatures of Prometheus*, composed in 1802. While working on his second symphony Beethoven had received an unexpected commission from the Court Theatre to compose music for a ballet on the myth of Prometheus. Beethoven provided an overture and seventeen further numbers. As was typical of the time the overture arouses a sense of expectation rather

ıan providing a summary of the
›llowing action; the syncopations and
ıdden bursts of *fortissimo* do, however,
ıggest the powers of the Titan,
rometheus, who created two beings
ith the help of fire stolen from Olympus.

›verture: Coriolan, Op.62

*)rchestra: 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets,
bassoons, 2 horns, 2 trumpets, timpani
nd strings.*

Coriolan was a play by Heinrich von
Collin (1772-1811), a part-time
ramatist and friend of Beethoven. He
as a well known Austrian nationalist
nd Beethoven at one time began the
omposition of a song on a text by him:
Östreich über Alles'. Collin's play was
equently presented between 1802 and
805 and at its revival in 1807 it was
›receded by a performance of
Beethoven's overture, which had already
eceived a couple of concert
›erformances in the palace of Prince
obkowitz. The subject is Coriolanus, the
›anished Roman general who leads the
Volscians in revolt against Rome; he
urrenders, makes a treaty favourable to
he Volscians, but on his return is
ıccused of betraying their interests. This
acillating hero is well suggested by the
›pening of Beethoven's overture with its
tern octave unison and its metrically
ambivalent continuation. Unlike the hero
of Shakespeare's tragedy, who is killed,
Coriolan in Collin's play commits suicide,
hence the *pianissimo* ending to
Beethoven's overture.

Overture: Egmont, Op.84

*Orchestra: 1 piccolo, 2 flutes, 2 oboes,
2 clarinets, 2 bassoons, 4 horns,
2 trumpets, timpani and strings.*

In 1810, Goethe's tragedy *Egmont*,
which had been written between 1776
and 1788, was performed for the first
time in Vienna. It requires that music
should accompany several of the more
dramatic scenes. In Vienna Beethoven
was commissioned to compose the
incidental music, an overture and nine
further numbers. The play is set in
Brussels in the sixteenth century at the
time of the revolt of the Netherlands
against the rule of Spain. Count Egmont,
the leader of the revolt, is portrayed as
an unmarried youth, impetuous,
idealistic and with a fierce desire to live
life to the full. Beethoven responded
readily to the subject matter and the
overture encapsulates the atmosphere
and action of the play: Egmont's
character, Klärchen's idealistic love for
him and, finally, the victory of the
Netherlanders.

© David Wyn Jones, 1989

Performance note

The point about playing Beethoven on old instruments, of course, is to make him sound new; to recapture much of the exhilaration and sheer disturbance that his music certainly generated in his day.

Every single instrument was subtly different from today's equivalent, and each was perfectly adapted to the world of Classical music. The strings, cleaner but more plaintive, articulate easily and expressively. The woodwind each has an individual colour, creating character and clarity of ensemble within the section. The horns' hand-stopped notes give a vivid, dramatic variety to their playing, while the timpani, small and beaten with hard sticks, sound as if they have come straight from the field of Waterloo. This sheer variety of sound is essential to Beethoven, who was using a full orchestra that had only recently matured under the hands of Haydn and Mozart. The interaction between these various elements needs to be not just a beautiful sound, but an exciting, characterful dialogue.

Music was in rapid transition during the early years of the nineteenth century; new concert conditions, a wider audience for music, and a new Romanticism all made demands on instrumental and orchestral development. But a central characteristic of the period was that this 'newness' was achieved through a total command of the *traditional*. Much of the wit and drama of Beethoven lies just in his juxtaposition of the expected and unexpected. And while the musicians were grappling with new styles, what they *used* (and what we are intent to recapture) were the playing traditions handed down by many previous generations.

Orchestra size was not a crucial factor. Orchestras played equally in very small and very large formations (though when more than about 10 first violins were playing the wind would normally be doubled). Pitch was not crucial either: it varied all over Europe, and even within one town. We play at A = 430, which is one of a number of historical possibilities. What *were* absolutely crucial were speeds, note-lengths, bowing and phrasing.

Beethoven inherited a whole series of traditional speeds, including an *Allegro* which was not very fast and an *Andante* which was by no means slow. He was most insistent on the importance of using a metronome (partly, no doubt, because his deafness prevented him from directing performances). In virtually every case his metronome marks tally

/ith an *eighteenth century* understanding f tempo indications.

Because of the dominance of strings in ny orchestra, the published violin ·eatises are very revealing. Both .eopold Mozart in 1750 and Baillot in 830 describe a style of string-contact owing significantly different from today. lote-lengths were shown in at least five uite specific ways, but the universal 10dern bounced *spiccato* was used 'very arely'. An examination of Beethoven's 1anuscripts is enlightening, but an nderstanding of the *unwritten* phrasing 1at he and his players expected is robably more important. Dozens of 1ese stylistic 'rules' are implied on every age of his scores.

Our aim is to rediscover these great 1asterpieces, not by ignoring all of this vidence, but by placing as much eliance on it as on our own musicianship nd interpretative powers. In that way we ave the chance to hear them as a 1rilling climax to the eighteenth century s well as forerunners of high lomanticism.

erformance note (Symphony No.9)

Vhen we play Beethoven on original 1struments we have the opportunity, erhaps even the duty, to rethink each vork according to the written score, the known intentions of the composer and the demanding playing style of the time. In this series we aim to recreate these great masterpieces, not according to recent interpretative tradition, but by the traditions of the early 19th century. In this way, paradoxically, we are sure that they will speak to us more vividly today. In particular we want to restore this Ninth Symphony to the humane, quicksilver thought-world of the Classical Period, whose greatest progeny it is. There, wit and humour allied with drama to produce some of the greatest musical works known to man.

This performance of Beethoven's Ninth has been rethought for text, phrasing, bowing, playing and singing style, articulation, balance, form and tempo. All of these are important, particularly because we play the score as it stands, without any rewriting, additions, or doubling of wind or brass. But by far the most powerful agent for the character of the music is, of course, *tempo*. Beethoven left a most detailed set of metronome marks and he insisted on their importance, being reported as looking on the metronome 'as a welcome means of assuring the performance of my works everywhere at tempi conceived by me, which to my great regret have so often been misunderstood'. Of course

these marks are only a guide. Players, halls, occasions differ, and there must be room for creative thinking. But if you stray a very long way from a marking you are, at the very least, ignoring the only information we have from one of the world's great musical minds.

Our historical method is to see what the metronome marks tell us about the piece, not decide they must be wrong because they don't fit 20th century 'tradition'. What do we find?

First Movement. Beethoven called it *Allegro ma non troppo*, and his ♩ = 88 matches this. The fact that he wanted a real first movement *Allegro* is born out by his tentative marking of ♩ = 108 or 120 in the manuscript. Now that *would* have been fast! The final decision of 88 is perfectly poised to catch both the drama and reflection of this great movement, with its clear dozen different themes of fear and pity, horror and hope, and their astonishing developments. It is not so much mystical as fierily dramatic, and it links the work at once with the 3rd, 5th and 7th Symphonies. And a contemporary writer confirms this: 'Beethoven's powerful tempos drag the listener along as if in a torrent.'

Second Movement. The scherzo is marked ♩. = 116, *Molto vivace*, a very unproblematic tempo (and exactly the same speed as in the 'Eroica'). The pastoral trio, which alternates with this scherzo, however, has caused much confusion and debate over the years. Beethoven links the two with a *stringendo* leading to the *Presto* trio. But this Presto is also marked 𝅗𝅥 = 116! Most performers take the *Presto* and leave the metronome, taking solace in the view that Beethoven might have meant 𝅝 = 116; after all, can Beethoven have meant accelerate to the *same tempo*? How can it be done? The answer seems to us very simple: the *stringendo* is an inspired diversionary link. The trio that follows *Alla breve* goes at exactly the same speed. It lazily mirrors the frenzy of the demonic scherzo in perfect balance, and aptly gives the lie to the myth that all Beethoven's metronome marks are 'too fast'! By the way, the repeat in the return of the scherzo shown in some scores is a misprint. A letter of 1825 from Beethoven to Charles Neate in London makes the point quite clear: '*sans répétition*'.

Third Movement. Like *every* 'slow movement' in Haydn, Mozart or Beethoven this one is not very slow. The composer marks it ♩ = 60. His description *Adagio molto* has led some interpreters to take the movement much slower than 60. But it is safe to assume

at the *Adagio* refers to the rhythmic pulse. Because 30 was a speed not ailable on Beethoven's metronome he :en doubled the unit for slow speeds. :amples are the opening of the mphony No.4 (*Adagio* 𝅗𝅥 = 66) and e Quartet Op.59 No.2 (*Molto Adagio* = 60).

This point becomes all the plainer with e arrival of a second section marked ghtly faster at 𝅗𝅥 = 63. Here the marking *ndante moderato* clearly refers to the 𝅗𝅥. hink we should be extremely chary of aiming that Beethoven, or his etronome, must have been 'wrong'. veryone in the world, then as now, new 60. It is the speed that large clocks :k at! Sure enough, 𝅗𝅥 = 60 returns for .e famous decorated variations. If they ound virtuosic, even ironic, at this peed, then couldn't that be the omposer's intention? After all, he had ready written an almost identical assage in the last movement of the 'astoral' Symphony. Nobody objects to = 60 there! Once again, the movement ts the expected pattern of the classical ymphony.

Fourth Movement. The choral finale pens with a tumultuous *Presto* at 𝅗𝅥. = 66 nd a ferocious recitative for cellos and asses. For some reason there is a radition' of performing this recitative quite slowly and ponderously. This is odd because the score says quite clearly: 'After the character of a Recitative but *in Tempo*', and two close friends of Beethoven insisted that it went 'so fast that its effect was like thunder'. I have no reason to doubt these guides and you can hear the striking effect on this recording.

The famous Joy theme is predictably content at 𝅗𝅥 = 80, but the *Alla Marcia* at 𝅗𝅥. = 84 is another example of Beethoven's suggested speed being considerably *slower* than modern tradition. In fact 𝅗𝅥. = 84 is so slow that modern interpreters simply ignore it and take the march much faster. But I think there are at least three reasons why we should not be far away from the noted metronome mark. Firstly, it is a natural marching speed (think of the *Marseillaise* or *Lilliburlero*). Secondly, it is important in the overall shape of the finale: exactly the same 84 recurs after the *Adagio* section. Thirdly, the steady, homespun, 'villagey' pace has a humour and a humanity about it which is very important to the movement, and which Beethoven's contemporaries thought of as 'Shakespearian'. Beethoven's message is for all men, not just for heroes. '*Alle* menschen werden Brüder', both the sublime and the beery.

An *Andante* and an *Adagio* follow at the serious centre of the movement, neither of them very slow, at 𝅗𝅥 = 72 and 𝅗𝅥 = 60. Then comes the return of 84 with the gigantic, joyous, double fugues. As the movement draws to a close there are two more changes of tempo. The first is a straightforward *Allegro ma non tanto* at 𝅗𝅥 = 120, but it has two short sections marked *Poco adagio* which should surely be just that — a little slower, *not* as slow as possible. Finally comes a *Prestissimo* which (once again!) is not at all over-hasty at 𝅗𝅥 = 132 (it is shown only as *Presto* in the manuscript). If it is taken at this speed, two features at the very end become clear: the double-time melody in the strings, and the woodwind and timpani reminiscence of the very opening of the symphony.

To sum up: this great work reveals a most careful structure, not just in themes and forms, but also of tempo. If we follow fairly close to the metronome marks (a slavish adherence is quite unnecessary) the work seems to sound classical as well as romantic, dramatic as well as mystic, human as well as epic. It is a natural successor to Beethoven's earlier symphonies, and a culmination of his compositional life, and of a whole era.

© Roger Norrington, 1989

I am very grateful to the following for musicological help and advice: Dr Otto Biba (Vienna); Dr Clive Brown (Oxford) Dr David Levy (Wake Forest, USA); William Malloch (Los Angeles) and Benjamin Zander (Boston, Mass.).

Roger Norrington

JONNE KENNY was born in Australia d made her operatic debut in London 1975. In the same year she won the athleen Ferrier Competition and came a member of the Royal Opera ouse, Covent Garden, where she has ng many of the leading roles in her pertoire. Abroad, she has sung at era houses in Paris, Vienna, Munich, amburg and Zurich and appeared at any festivals, while her concert career as taken her to many of the major cities Europe and North America. She is so an accomplished recitalist and oadcasts regularly on radio and levision.

ARAH WALKER began her musical life a violinist at the Royal College of usic in London. She went on to study ging with the celebrated Hungarian acher Vera Rosza, with whom she has uilt a wide repertoire, ranging from ach to the avant-garde. She has made oncert appearances throughout the orld, sung with many leading opera ompanies in Britain, Europe and North merica, and given recitals with pianist oger Vignoles at all the major European enues and festivals, and in the USA, ustralia and New Zealand.

PATRICK POWER was born in New Zealand and holds dual Irish/New Zealand nationality. After studying in New Zealand he moved to the University of Perugia in Italy, where he studied language and singing for one year before taking up the position of lyric tenor at the Norwegian Opera in Oslo. He remained there until 1979, while appearing as a guest artist at other European opera houses. He has since continued to give opera and concert performances throughout Europe, and also in the USA and Canada.

PETTERI SALOMAA was born in Helsinki and his singing teachers included Yevgeny Nesterenko and Hans Hotter. He made his professional debut at the age of seventeen and in 1981 won the first prize in the Finnish National Singing Competition, earlier winners of which had included Martti Talvela and Jorma Hynninen. In 1983 he made his debut with the Finnish National Opera. Subsequently he has sung in London, Salzburg, Geneva, Stockholm, Gothenburg and Oslo, as well as making a recital tour of Denmark and appearing at the Wexford Opera Festival.

THE SCHÜTZ CHOIR OF LONDON has been for over 20 years one of the most distinguished chamber choirs in Europe. It started life in 1962 as the amateur Heinrich Schütz Choir, which for ten years carried out the research and performance of a then almost unknown choral repertory. The professional Schütz Choir of London continued onwards from 1973 with a unique series of research concerts which constantly broke new ground in the performance of baroque music. With Roger Norrington it was responsible for memorable first reconstructions with original forces of Monteverdi's *Vespers*, Bach's *St. John Passion*, Handel's *Messiah*, Mozart's *Requiem*, Haydn's *Creation* and *Seasons*, and Schubert's *Mass in A flat*. The Choir has toured in France, Belgium, East and West Germany, Italy and Portugal and has made many gramophone records and radio and television appearances. Its days of primary research are over; the work has been done, but the Choir remains ready to work on any new project which presents itself.

ROGER NORRINGTON and **THE LONDON CLASSICAL PLAYERS** have been at the very forefront of the historical performance movement since i began in Britain. In their London concerts, at Festivals in Britain and abroad, at the BBC Promenade Concert and in numerous special television programmes, they have together pioneered a long series of classical recreations, and a whole style of playing they have been the first in the field with almost all the major eighteenth and early nineteenth century masterpieces, including Handel's *Messiah*, Bach's *St. John Passion*, Mozart's *Requiem*, Haydn's *Creation* and *Seasons*, and of course numerous symphonies by Haydn Mozart, Beethoven and Schubert.

The response of the public and the press has been extremely warm. *The Sunday Times* calls the orchestra "our leading specialists in the performance of classical music on period instruments".

Roger Norrington's conducting schedule away from The London Classical Players is very demanding. He was for 15 years Musical Director of Kent Opera, conducting 400 performances of 30 different works, was Chief Conductor of the Bournemouth Sinfonietta and is currently Chief Guest Conductor of the Jerusalem Symphony Orchestra. He is

ıch in demand as a guest conductor, pearing with the Royal Opera, Covent ırden, English National Opera, the 3C Symphony Orchestra, and in ıston, San Francisco, Paris, nsterdam, Berlin, Milan, Brussels, ;bon and other centres. His repertoire extremely wide, embracing music from 00 to the present day.

LOGICA AND THE BEETHOVEN SERIES

The London Classical Players perform the Beethoven Series on period instruments in the composer's original style. Logica, as one of the world's leading computer software and systems companies, works at the forefront of technology. The association between the two may seem unusual, but in fact it is highly appropriate.

Both are in the vanguard of their own fields. A creative, highly skilled approach to the application of technology enables Logica to deliver systems solutions in sectors ranging from finance and communications to industry, space and defence. Under Roger Norrington, the London Classical Players' performance style is equally innovative and authoritative, setting impressive standards for the future.

The product of this association is the Beethoven Series, bringing with it the first ever complete recordings of the nine symphonies on period instruments, and demonstrating that excellence, commitment and experience can yield exciting results in any sphere.

BEETHOVEN: SINFONIEN

Die musikalische Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert ist ohne Beethoven undenkbar, und die Geschichte der Sinfonie ist von ihm dominiert. Aber wie sah das Publikum Beethoven zu seinen Lebzeiten?

Zuerst muß man sagen, daß Beethovens Sinfonien sich großer Beliebtheit erfreuten und in ganz Europa gespielt wurden, ausgenommen in Frankreich, wo sich erst in den 1820er Jahren einen regelmäßigen Platz im Repertoire eroberten; daß sie zu seiner Zeit nicht verständen worden wären, ist ein Mythos. Beethovens Denkweise scheint von zwei Faktoren bestimmt gewesen zu sein, die sein Publikum anscheinend auch verstand: den aus dem 18. Jahrhundert überlieferten Prinzipien des Genres und seinem glühenden Bestreben, die Sinfonie zum Drama zu gestalten. Jede seiner neun Sinfonien erreicht einen einzigartigen Ausgleich zwischen den beiden Extremen.

Wie Brhams und andere sich dem Einfluß Beethovens nicht entziehen konnten, so war Beethoven sich der Persönlichkeit seines einstigen Lehrers Joseph Haydn sehr bewußt. Am Beispiel der Musik Haydns entwickelte er sein Gespür für die Kraft musikalischer Auseinandersetzung, und die Mittel, die er dafür einsetzt, können fast durchweg als Erweiterung von Haydns Techniken verstanden werden.

Der entscheidende Schritt in der Weiterentwicklung des sinfonischen Konzepts war die Einbeziehung außermusikalischer Ideen in die musikalische Diskussion. Fast alle Sinfonien Beethovens wurden in Theatern im Rahmen von Konzerten mit Vokal- und Instrumentalmusik uraufgeführt, und das Publikum war für diese kunstvolle Vermischung des Abstrakten mit dem Gefühl offen. In Roger Norringtons Worten: „Beethoven schrieb zehn Opern, neun davon heißen eben Sinfonien".

Sinfonie Nr.1 C-dur op.21

Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher

Wer immer die Produktion des jungen Beethoven studierte, wäre wohl überrascht von des Komponisten offenbarem Wunsch, der Reihe nach alle Hauptgattungen der Instrumentalmusik zu erobern: Klaviertrio, Klaviersonate, Streichtrio, Cellosonate, Konzert, Violinsonate, Streichquartett und Sinfonie. Dieses gleichmäßige Voranschreiten gipfelte in der ersten

Sinfonie, die binnen weniger Monate im Winter 1799/1800 entstand — pünktlich zu einem Konzert, das am 2. April 1800 in Wien gegeben wurde. Tatsächlich hatte Beethoven schon fünf Jahre früher eine C-dur-Sinfonie begonnen und ausgedehnte Skizzen zu allen vier Sätzen notiert, ehe er das Werk aufgab — möglicherweise aus zwei einander ergänzenden Gründen: daß ihm nämlich das Vertrauen fehlte, sie zu seiner Zufriedenheit beenden zu können und sich außerdem derzeit keine Aussicht auf eine Aufführung bot. Das Hauptthema des ersten Satzes überlebte und bildete dasjenige im Finale der ersten Sinfonie.

Immer hat man in der ersten Sinfonie nach prophetischen Hinweisen auf den späteren und größeren Beethoven gesucht — und gewiß gibt es deren etliche; als Höhepunkt einer Dekade jedoch betrachtet, die der Erforschung instrumentaler Komposition galt, ist sie ein vorsichtiges Werk. Weniger ehrgeizig als viele andere, frühere Instrumentalwerke von Beethoven einschließlich der abgebrochenen C-dur-Sinfonie, zeigt sie den Komponisten ganz in seinen eigenen Grenzen. Die Londoner Sinfonien (Nrn. 93-104) von Joseph Haydn, namentlich Nr. 97 in C-dur, gaben Beethoven die Anregung; die Herausforderung, die er annahm, war, in dieser modernen Manier zu komponieren. Eine tastende langsame Einleitung führt zu einem *Allegro con brio* — eine Tempo- und Ausdrucksbezeichnung, die bei Haydn üblich ist (während Mozart sie nur ein einziges Mal verwendete); der langsame Satz — wie so oft bei Haydn — ist eher melodisch und charmant denn tiefgründig; das Menuett ist ein ganztaktiger Satz (eher von Haydns Quartetten op. 76 und 77 als von seinen Sinfonien angeregt); und das Werk endet mit einen sprudelnden Finale im Zweiviertel-Takt. Durchweg zeigen Orchestration und dynamische Angaben (*sforzando*, *crescendo*, *forte* und *fortissimo* usw.) dieselbe Präzision und kraftvolle Strenge, wie sie in Haydns letzten Sinfonien zu finden ist; besonders unterscheidet Beethoven — wie Haydn — deutlich zwischen *forte* und *fortissimo*.

Was gäbe es sonst noch an prophetischen Merkmalen? Verschiedene Aspekte werden die Aufmerksamkeit verschiedener Hörer fesseln — jedoch ist wohl der überraschendste die Einleitung des Finales. Das allmähliche Aufsteigen der Tonleiter, das zur beiläufigen Entdeckung des sorglosen ersten Themas führt, ist von köstlicher Komik. Doch genau aus diesem neuen Element

Theater an der Wien, 1818

— einer Einleitung des Finales, die einen Weg vorwärts sucht — sollten sich die massiven Einleitungsabschnitte in den Schlußsätzen der „Eroica" und der „Neunten" erheben.

Sinfonie Nr.2 D-dur op.36

Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher

Das Wiener Konzertleben im frühen 19. Jahrhundert stand hinter dem der meisten anderen europäischen

Hauptstädte zurück. Es gab keine regelmäßigen Subskriptionskonzerte während der Wintermonate, keine Impressarii, keine festen Veranstaltungsorte und infolgedessen ein ständiges Organ, das einem Komponisten sich hätte verschreiben können. Wie zuvor Mozart mußte Beethoven die Organisation der Konzerte selbst durchführen, wobei er alle Kosten übernahm in der Hoffnung, daß sie ausreichenden Ertrag abwerfen würden. Kurz nach 1800 plante er, alljährlich ein Konzert zu veranstalten, das seine jeweils jüngsten Kompositionen vorstellen sollte; aus einer Vielzahl von Gründen wurde dieser idealistische Plan nie verwirklicht – mitunter vergingen etliche Jahre zwischen den Konzerten.

Die zweite Sinfonie entstand im Anschluß an Beethovens erfolgreiches Konzert vom April 1800, in dem die erste Sinfonie und das Septett aufgeführt worden waren. Sie wurde schließlich im Sommer 1802 vollendet, konnte aber erst April des folgenden Jahres uraufgeführt werden — in einem Konzert im Theater an der Wien, das außerdem die Premieren des dritten Klavierkonzerts und des Oratoriums *Christus am Ölberg* enthielt. Komponist und Zuhörer betrachteten das Oratorium als die Hauptsache, nach wenigen Jahren jedoch war seine Popularität von der Sinfonie völlig in den Schatten gestellt worden.

Beethovens Ausgangspunkt für die D-dur-Sinfonie ist derselbe wie in Haydns letzten zwölf Sinfonien, die für London komponiert worden waren: Ein viersätziges Werk mit langsamer Einleitung und Rondo-Finale, das lebhaften und aggressiven Gebrauch vom vollen Orchester macht. Was — verglichen mit der ersten Sinfonie — den Hörer in Beethovens zweiter Sinfonie überrascht, ist die völlige Rücksichtslosigkeit; wir finden eine neuartige Schroffheit, die ans Barsche grenzt, einen Humor, der das Groteske streift. Schon eine Minute nach Beginn des Werkes wird die Förmlichkeit der Einleitung in einen grandiosen, expansiven Abschnitt umgelenkt (hierin möglicherweise einer Anregung aus Mozarts „Prager" Sinfonie folgend). Das *Allegro con brio* weist eine nervöse Energie auf, die alle früheren sinfonischen Kopfsätze übertrifft; und die Art, wie die marschartige Melodie der Klarinetten, die als zweites Thema fungiert, von einem drängenden *fortissimo* überhöht wird, ist nur eine der vielen übertriebenen Gesten des Satzes.

Das *Larghetto* bietet ein entspanntes Zwischenspiel, verschwenderische

Melodik in der Manier der gleichzeitig komponierten *Romanzen* für Violine und Orchester, jedoch von einer Gesinnung, die kritisch vor aller Süßlichkeit zurückschreckt. Die unvermittelten dynamischen Kontraste bringen im Scherzo das Phrasierungsschema durcheinander, wohingegen das melodische Trio zierlich die Exzentrik des Hauptteils kontrapunktiert. Von der mürrischen Einleitung des Finales an wird klar, daß der Satz sich anschickt, ein explosives Schlußstück der Sinfonie zu werden — gegen Ende gewinnt er eine Intensität des Ausdrucks, die Haydn schockiert hätte.

Sinfonie Nr.3 Es-dur op.55 „Eroica"

Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 3 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher

1802 war ein für Beethovens Entwicklung wesentliches Jahr. Die zunehmende Ertaubung brachte ihn zu der Einsicht, daß fortan eine doppelte Karriere als Pianist und Komponist unmöglich sein werde; mochte er auch noch einige Jahre als Musiker an die Öffentlichkeit treten — seine hauptsächliche Zielsetzung war jetzt die des Komponisten. Zumindest bei zwei Gelegenheiten verwies Beethoven auf „einen neuen Weg" in seinen Kompositionen — und zwar auf einen solchen, der sein persönliches Leid reflektierte und ihm darin zugleich erlaubte, es zu überwinden.

Diese kompositorische Katharsis fiel damit zusammen, daß Beethoven die verschiedenen Arten theatralischer Musik für sich entdeckte, die seiner — bis dato fast gänzlich von außermusikalischen Einflüssen unberührten — Musik eine neue und befreiende Dimension erschloß. Seine aus der Komposition des Balletts über den Prometheus-Mythos gewonnenen Erfahrungen, sein täglicher Kontakt zu den hochgeschätzten Opern von Cherubini und Méhul im Theater an der Wien (wo er für einige Zeit logierte), die Komposition des Oratoriums *Christus am Ölberge* und der Beginn eines Opernprojekts, das schließlich den *Fidelio* hervorbringen sollte — all das überzeugte Beethoven davon, daß die Musik von Dingen außerhalb rein musikalischer Inhalte handeln könnte und sollte, daß sie eine Antwort sein könnte auf poetische, persönliche, politische oder philosophische Anregungen.

Das erste Hauptwerk, in dem sich dieser „neue Weg" zeigte, war die dritte Sinfonie aus dem Jahre 1803. Wie viele Intellektuelle seiner Zeit bewunderte

eethoven die Leistungen Napoleons, nd er bezeichnete die Sinfonie als geschrieben auf Buonaparte"; später ich die Bewunderung der nttäuschung, und die Zuschrift wurde etilgt. Die erste publizierte Ausgabe von 806 trägt den allgemeineren Titel Sinfonia Eroica". Beethoven hatte dem epublikanischen Geist stets großes nteresse entgegengebracht und verfügte ls Rheinländer — der das Französische eit besser sprach als ein geborener und yaler Österreicher — über beträchtliche enntnisse der Französischen evolutions-Ideale, für die er bedeutende ympathie hegte. Tatsächlich hat man ermutet, daß die Buonaparte-Sinfonie n Hinblick auf eine geplante Paris-Reise omponiert wurde: ein neuer Ort, der zu em „neuen Weg" paßte.

Persönlicher, theatralischer und lealistischer Heroismus zeigen sich lesamt in der Sinfonie. Jedoch ist sie, ie der Austausch des besonderen Titels Buonaparte" gegen einen llgemeineren („Eroica") erkennen läßt, ein deskriptives oder chronologisches Werk (der „Held" stirbt schließlich im weiten Satz!). Vielmehr handelt sie vom eldentum als Idee. Interessanterweise atte Beethoven schon 1802 den Auftrag r eine Programm-Sonate über die evolution abgelehnt. Hätte er diesen Auftrag erfüllt, wäre dies ein Beitrag zu dem großen, heute vergessenen Repertoire leidenschaftlicher, patriotischer und kriegerischer Musiken geworden, die man damals in ganz Europa komponierte. So hatte zum Beispiel Beethovens Lehrer Salieri zwei Kantaten — *Der Tyroler Landsturm* (1799) und *La riconoscenza de Tirolesi* (1800) komponiert, die vom Heldenmut der Tiroler Bevölkerung handelten. Beethovens einzigartige Leistung in der „Eroica" war es, ähnliche Gefühle in die logisch aufgebaute Welt einer Sinfonie kanalisiert und somit ein Werk universalen und nicht zeitspezifischen Charakters geschaffen zu haben. Die Parallele mit der späteren „Pastorale" ist offenbar: Hier ist es das pastorale Idiom der späten Haydn-Oratorien, das umgewandelt erscheint, in der „Eroica" ist es die revolutionäre Leidenschaft der Zeit.

Die „Eroica" wurde erstmals im Dezember 1804 halb-öffentlich im Palast des Fürsten Lobkowitz gespielt; eine zweite halb-öffentliche Aufführung folgte im Hause des Bankiers von Würth — vor der ersten öffentlichen Wiedergabe im Theater an der Wien im April 1805. Was hielt das Publikum davon? Ein früher Kritiker beschrieb sie als „eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde

Phantasie", worin sich zumindest seine Empfänglichkeit für ihre emotionale Gewalt widerspiegelt. Im Vergleich mit Beethovens beiden ersten Sinfonien ist der Kopfsatz des *Allegro con brio* ungeheuerlich, und die Arbeit ist noch gewaltiger, da sie sich auf derart klares Melodienmaterial und leicht fließende Phrasen stützt. Die Zuhörer haben die *Marcia funebre* wohl als Genrestück erkannt, doch wird sie die hier erreichte Schmerzlichkeit (die nie zur Sentimentalität gerät) überrascht haben, die die Formelhaftigkeit bekannter Märsche hinter sich läßt. Das *Scherzo* ist das erste in Beethovens Sinfonien, in denen sich Tempo mit leiser Dynamik verbindet. Der Mittelteil mit seinem schmetternden Hörnertrio ist bis zur Dreistigkeit extrovertiert. Als Finale werden Beethovens Hörer einen frisch-sprudelnden Satz erwartet haben. Was aber präsentiert wird, ist ein weiterer intensiver Sinfoniesatz, den man im wesentlichen wie Thema mit Variationen verstehen kann, dann aber bald über die repetitiven Strukturen hinwegsetzt und so zu einem kontinuierlichen und schließlich überschwenglichen Übersteigerungsprozeß wird.

Sinfonie Nr.4 B-dur op.60
Orchester: 1 Flöte, 2 Oboen, , 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher
Der gemeinsame Freund Fürst Lichnowsky führte Beethoven im Spätsommer 1806 bei Graf Franz von Oppersdorff ein, in dessen Haus bei Ober-Glogau in Schlesien er dann einige Zeit zu Gast war. Oppersdorff war einer der wenigen aristokratischen Gönner der Zeit, dem es trotz Inflation und wachsender Steuerbelastung gelungen war, ein Hoforchester zu halten. Beethoven wurde mit einer Aufführung seiner vier Jahre alten zweiten Sinfonie willkommen geheißen und fand sich bereit, eigens für den Grafen eine neue Sinfonie zu komponieren. Zwar hatte er bereits mit der fünften Sinfonie begonnen; doch er legte sie beiseite, um — innerhalb von vier oder fünf Monaten — diese Sinfonie zu komponieren. Beethoven erhielt 500 Gulden und widmete Oppersdorff im Gegenzug das Werk.

Es ist nicht ganz klar, warum Beethoven die schon angefangene fünfte Sinfonie nicht vollendete. Vielleicht spürte er, daß zur Entfaltung ihrer latenten Kraft eine längere Konzeptionsphase erforderlich war; auf jeden Fall war es ein Charakteristikum in

eethovens sinfonischem Schaffen, daß
if eine Sinfonie von hohen
nforderungen ein eher gemächliches
'erk folgte. Außerdem mag es
plomatische Gründe gegeben haben;
enn wie die zweite bezieht die vierte
nfonie ihre Anregung aus einer sehr
ewußten Rückwendung zu den späten
aydn-Sinfonien. Vielleicht war
eethoven der Meinung, daß dies ein
chererer Weg war, die Gunst des
rafen zu erringen als die Vollendung
er neuartigeren Fünften. Sie bewegt
ch in einer Klangwelt, die in enger
eziehung zu Haydns Spätwerk steht:
ompeten und Pauken färben das B-dur
eniger brillant als bei ihrem ausgiebigen
ebrauch in C und D. Auch gibt es eine
ngsame Einleitung, und das Finale ist
eethovens Version eines Haydnschen
oto perpetuo (wie in Haydns Sinfonien
r.98 und Nr.102 in B-dur gibt es kurz
or dem Ende sogar einen
seudofeierlichen Einsatz von
auptthementeilen, ehe der Satz zum
bschluß katapultiert wird). Wie in vielen
ngsamen Sätzen des späten Haydn
ird auch hier das Adagio der
gentlichen Bedeutung des Wortes nach
alisiert — „zwanglos, bequem" — und
cht als etwas sehr Feierliches
rstanden; tatsächlich weist die
etronombezeichnung auf eine enge
Beziehung zwischen dem Tempo dieses und des ersten Satzes sowie zum Finale hin. Erstmals in Beethovens Sinfonien wird hier das Trio des Scherzos zweimal gespielt, wobei also jene fünfteilige Anlage entsteht, die fortan die Norm in Beethovens Sinfonien wurde.

Sinfonie Nr.5 c-moll op.67
Orchester: Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und Streicher
Nachdem er die vierte Sinfonie erhalten hatte, scheint Oppersdorff darauf bedacht gewesen zu sein, die Fünfte in Auftrag zu geben, und er bezahlte Beethoven einen Teil des Honorars. Es muß jedoch zu einer Verstimmung gekommen sein, denn die fünfte Sinfonie wurde dem Grafen, der aus Beethovens Leben verschwand, nie übergeben. Sie wurde am 22. Dezember 1808 im selben Konzert wie die *Pastorale* im Theater an der Wien uraufgeführt.

Es war dies Beethovens erste Sinfonie in einer Moll-Tonart, und in ihr trafen etliche formbildende Einflüsse zusammen. Beethovens bevorzugtes c-moll leitet sich daraus her, wie Mozart diese Tonart in der Serenade c-moll (KV 388), der Klaviersonate (KV 457) und dem Klavierkonzert (KV 491)

verwendete; doch nur in einem dieser Werke bewegt sich Mozart am Schluß nach C-dur. Bezüglich dieser sehr auffallenden Entwicklung von Moll nach Dur wurde Beethoven wieder stark von seinem früheren Lehrer Haydn beeinflußt. Die meisten seiner Sinfonien in Molltonarten seit den 1780er Jahren machen von diesem Schema Gebrauch. Ein besonderer Einfluß ging von der Sinfonie Nr.95 c-moll (1791) aus; nicht nur, daß sie sich von Moll nach Dur bewegt; sie hat einen ersten Satz, der von der Figur des Anfangs beherrscht wird, und der langsame Satz bringt wie Beethovens Fünfte ein Thema mit Variationen. (Nach der ersten Aufführung seiner Sinfonie verlängerte Beethoven die Dauer vieler Fermaten, die in dem berühmten Motiv des ersten Satzes auftreten, indem er einen zusätzlichen Takt einfügte; in der vorliegenden Aufnahme werden diese verlängerten Pausen von einer idiomatischen Tonschwellung begleitet.) Der unvergleichliche emotionale Einsatz dieser Reise von c-moll nach C-dur mag sich teilweise auch Haydns Oratorium *Die Schöpfung* verdanken, wo die beiden Tonarten die Struktur des ersten Teils beherrschen und namentlich mit der Urfinsternis und dem aufflammenden Licht verbunden sind.

Daß Beethovens expressiver Horizon sich in dieser Phase weitete, geht gleichermaßen auf die Oper zurück. Di ersten beiden Fassungen des *Fidelio* waren unlängst aufgeführt worden, und es gibt in der Sinfonie viele Anzeichen dafür, daß sie dem Theater verpflichtet ist. Der langsame Satz erlangt eine zusätzliche Dimension durch die kraftvollen *fortissimo*-Passagen; die Überleitung zum Finale mit ihren *pizzicati*, ihrem nervösen *pianissimo* und den Schlägen der Pauke ist in vielen Dingen der Oper verpflichtet; und direkt aus der Oper stammt die Auflösung dieser Spannung — der Marsch des Finales, der unablässig sehr laut und von einem Orchester gespielt wird, das erstmals in der Geschichte der Sinfonie Piccolo, Kontrafagott und Posaunen einbezieht.

Diese Auflösung nach C-dur muß bei der Uraufführung im Dezember 1808 einen noch größeren Effekt gemacht haben; aus dem Manuskript, das bei dieser Aufführung verwendet wurde, ist ersichtlich, daß der dritte Satz viel länger war, als wir es heute gewöhnt sind: Scherzo, Trio, Scherzo, Trio und Überleitung, nicht nur Scherzo, Trio und Überleitung. Es hat sich als zweifelsfrei erwiesen, daß diese fünfteilige Fassung Beethovens unverbrüchliche Intention

ır und die dreiteilige Version aus einer
ihe von falschverstandenen
ıweisungen resultierte. Hier wird die
sprüngliche, fünfteilige Version
spielt.

nfonie Nr.6 F-dur op.68
'astorale"

'chester: 1 Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompeten, 2 Posaunen, Pauken und reicher

302-3 Beethoven in einem Skizzenbuch
ıe musikalische Idee dessen, was
hließlich die Begleitfigur im langsamen
ıtz der „Pastorale" werden sollte —
sammen mit der Überschrift „Murmeln
ır Bäche" und der amüsanten
emerkung „je größer der Bach, je tiefer
r Ton". Gleichwohl begann die
nsthafte Arbeit an der „Pastorale" nicht
ır dem Sommer 1807. Die Sinfonie
ırde im folgenden Sommer beendet
ıd im Dezember 1808 in einem
ammutkonzert uraufgeführt, das
ıßerdem die erste öffentliche
ıfführung der fünften Sinfonie, des
erten Klavierkonzerts und der
ıorfantasie sowie weitere Werke
ıthielt.

In den Jahren zwischen der ersten und
r sechsten Sinfonie waren einige von
eethovens dramatischsten Werken entstanden: die „Eroica" und die fünfte Sinfonie, die „Appassionata" und die „Waldstein"-Sonate, die „Rasumowsky"-Quartette, das Violinkonzert und die Oper *Leonore* (die erste Fassung des *Fidelio*). Neben den großen Anforderungen dieser Musik könnte die „Pastorale" wie ein Zeitvertreib erscheinen — wenn nicht gar als Zerstreuung; jedoch war auch sie — die Skizze von 1802/03 weist darauf hin — das Produkt einer langen gedanklichen Vorarbeit. Wieder war es Joseph Haydn, der die Anregung gab.

Nach seiner Uraufführung (1798) und Veröffentlichung (1800) erfreute sich Haydns Oratorium *Die Schöpfung* eines enormen internationalen Erfolgs, einer Popularität, aus der ein zweites Oratorium, *Die Jahreszeiten*, Kapital schlug. In Wien wurde alljährlich eines der Werke zwei oder drei Mal aufgeführt — beide gehörten zur Erfahrung eines jeden Musikers. Beethovens „Pastorale" ist die deutliche Antwort eines anderen Komponisten auf diesen Erfolg. Sämtliche deskriptiven Momente in der Sinfonie — der Bach, die Nachtigall, die Wachtel, der Kuckuck, die Ausgelassenheit der Landleute, der Sturm und das Lied des Schäfers — haben ihren direkten Widerpart in Haydns Oratorien. Über diese speziellen

Ähnlichkeiten hinaus stellt sich ein und dasselbe Gefühl allumfassender Freude ein, wenn der Hörer das Wirken der Natur bedenkt. Eine der Anmerkungen Beethovens, die ihren Weg nicht in die endgültige Partitur fand, war ein sehr Haydnischer Kommentar — einfach aber zuversichtlich — „Herr, wir danken Dir".

Natürlich schrieb Beethoven eine Sinfonie und kein Oratorium, noch weniger ein frühes Beispiel einer Sinfonischen Dichtung, und die Integration genauer Ortsbeschreibung in eine große Form zeigt das Geschick eines meisterlichen Sinfonikers, der ein Schauspiel produziert, das ebenso zwingend ist wie die, die man in den offensichtlich sinfonischen Werken wie der „Eroica" und der fünften Sinfonie finden kann. Es entsteht das ausgesprochene Gefühl einer Reise von der Erholung über Frohsinn und Sturm zurück zur Erholung — eine Reise, die in Beethovens Sinfonien einzig ist.

Sinfonie Nr.7 A-dur, op.92
Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher.
Im Herbst des Jahres 1813 errangen die österreichischen und bayerischen Truppen in der Schlacht von Hanau einen Sieg über die Franzosen — ein bemerkenswerter Ausgang, der den Anfang vom Ende der napoleonischen Kriege signalisierte. Es war eine erbarmungslose Schlacht mit hohen Verlusten auf beiden Seiten; in Wien wurden im Herbst etliche Wohltätigkeitskonzerte zum Besten der Witwen und Waisen österreichischer Soldaten organisiert. Am 8. Dezember fand im Universitätssaal ein von Beethovens Freund, dem Erfinder Johann Nepomuk Hummel organisierte Konzert statt, das zwei neue Werke des Komponisten enthielt: die siebte Sinfoni und *Wellingtons Sieg oder die Schlacht von Vittoria* (auch als *Schlachtensinfoni* bekannt); das Konzert war ein solcher Erfolg, daß es vier Tage später, am 12. Dezember, wiederholt wurde. Unter den obwaltenden Umständen kann man den Wienern nachsehen, daß sie Beethovens — gewiß von Jubel erfüllte sogar euphorische — siebte Sinfonie als eine weitere Schlachtensinfonie ansahen nur wenige konnten wissen, daß das Werk in der Zeit zwischen dem Herbst 1811 und dem Frühsommer 1812 komponiert worden war.

In der fünften Sinfonie hatte Beethoven den emotionalen Weg von der Tragödie zum Triumph durchschritten, und in der sechsten Sinfonie hatte er das jahrhundertealte

ld der „Pastorale" erforscht. Hier nun
.t er sich wiederum eine andere
erausforderung gewählt: die
ırchgängige, sich steigernde
eudenfeier. Daraus resultiert die
ergetisch unaufhaltsamste, einer
nmermüden rhythmischen Artikulation
ıterworfene Sinfonie Beethovens.
Das einleitende *Poco sostenuto* ist
:ht nur eine vorbereitende
troduktion, sondern ein ausgedehnter
skurs zweier Hauptthemen, die beide
ın der Oboe angekündigt werden. Die
eiten Intervalle des ersten liefern die die
nleitung erzeugende Kraft, die
elodische Fortschreitung des zweiten
ingt zeitweilige Ruhe. Die Kraft dieses
ɔschnitts erlaubt es dem folgenden
vace, scheinbar leichtgewichtig im
ipfenden 6/8-Takt zu beginnen. Aus
esem Material schneidert Beethoven
ne Sonatenform von erregender
erbheit und Vitalität, in der
:zeichnenderweise die Tuttiabschnitte
eist mit *fortissimo* anstatt mit *forte*
arkiert sind.
Der Kritiker der *Allgemeinen*
usikalischen Zeitung bemerkte, daß in
en beiden ersten Aufführungen das
llegretto wiederholt werden mußte,
ıd daß es „Kenner und Nichtkenner
.tzückte" — vielleicht ein Hinweis
ırauf, daß den Wienern die
Zerstreuung willkommener war als die dauernde Herausforderung.

Das Scherzo wendet sich zur dominanten Stimmung und zu dem in den entsprechenden Sätzen der Sinfonien Nr.3 und Nr.4 gefundenen Verfahren zurück. Die beschwörenden Phrasen des Trios sollen sich, so sagte Abbé Stadler, auf einen niederösterreichischen Wallfahrtsgesang gegründet haben.

Den letzten Satz athletisch zu nennen ist eine kolossale Untertreibung. Es ist nicht so sehr das Tempo, das beeindruckt — der Schluß der *Egmont*-Ouvertüre beispielsweise ist schneller und fiebernder —, sondern sein muskulöser Heldenmut. Dahineilende Sechzehntel, Akzente gegen den Schlag, Tonrepetitionen, die Instrumente (namentlich Violinen und Hörner) an der Obergrenze ihrer Register: alles trägt zu der aggressiven Vitalität bei; auf den letzten Seiten verlangt Beethoven, daß seine Truppen ein dreifaches *Forte* loslassen, das erste in einer Beethoven-Sinfonie.

Sinfonie Nr.8 F-dur op.93
Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher
1812 innerhalb von Monaten

komponiert, wird die achte Sinfonie oft als Reaktion auf das monumentale kompositorische Ringen etwa um das fünfte Klavierkonzert und die fünfte Sinfonie verstanden; tatsächlich litt das Werk bei seiner Uraufführung im Großen Redoutensaal im Februar 1814 unter dem Vergleich mit der im selben Konzert gespielten siebten Sinfonie. Gleichwohl ist die achte Sinfonie ebenso innovativ und individuell wie alle neun Sinfonien des Komponisten und muß wahrlich nicht als „Zurück-ins-18.-Jahrhundert-Übung" entschuldigt werden. Beethoven hat natürlich nie das 18. Jahrhundert vergessen — vieles der Dramatik und der Spannung seiner Musik ist zurückzuführen auf — mitunter bis in die Bereiche der Entstellungen führende — Erweiterung ganz und gar etablierter Prinzipien und Techniken.

Die aufbrandende Zuversicht des ersten Themas beherrscht den Kopfsatz und drohte sogar den klaren kompositorischen Verstand Beethovens zu trüben, der zunächst einen *fortissimo*-Schluß anstelle des sanft aushauchenden *pianissimo* vorgesehen hatte. Es war Anton Schindler gewesen sein, Beethovens Famulus seit 1821, der darauf hinwies, daß das *Allegretto scherzando* eine frühe Version des Metronoms nachahme. 1814 werden die Kenner im Auditorium weit eher an den langsamen Satz aus Haydns Sinfonie „Die Uhr" erinnert worden sein.

Der leichtgewichtig kalkulierte Anstrich dieses Satzes wird in dem *Tempo di Minuetto* weitergeführt — damit erhält das Finale seinen Platz als erregendes Finale. Seiner formalen Anlage nach ist dieses Finale wiederum ein traditionelles Sonaten-Rondo, jedoch eines, dessen Schlußabschnitt so erweitert ist, daß er die Hälfte des Satzes einnimmt, und in eben diesem Abschnitt führt Beethoven das thematische Material ein zweites Mal mit bemerkenswerter Findigkeit durch. Beispielsweise gibt das aufgeregte Gemurmel, das einen Bestandteil des Hauptthemas ausmacht, jetzt weit weniger gewisse Antworten, und die schroffe, „falsche" *fortissimo*-Note, die dem ersten Tutti voraufgegangen war, ist aufgefordert, sich für seine Anwesenheit zu rechtfertigen. Das Finale der nächsten Beethoven-Sinfonie sollte erst weitere elf Jahre später entstehen. Die Neuheiten dieses Satzes springen sofort ins Auge; diejenigen aber im Finale der achten Sinfonie sind gleichermaßen unerhört.

nfonie Nr.9 d-moll op.125

rchester: 1 Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, Klarinetten, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, auken, Triangel, Becken, Große ommel, Streicher, SATB und Chor SATB).

ber 14 Jahre erstreckte sich Beethovens rbeit an den ersten acht Sinfonien. anach verging ein ganzes Jahrzehnt, bis e Neunte vollendet wurde, die am Mai 1824 im *Kärtnertor*-Theater, ien, uraufgeführt wurde — in einem nzert, das außerdem die Ouvertüre *ie Weihe des Hauses* und drei Sätze aus r *Missa Solemnis* enthielt. Beethovens kanntermaßen (wenngleich oftmals ertrieben dargestellten) mühevolle rbeitsweise an seinen Meisterwerken rausgesetzt, überrascht es zu erfahren, aß die Sinfonie nicht mit nterbrechungen während dieser zehn hre, sondern in einem zehnmonatigen höpferischen Ausbruch — vom April 323 bis Januar 1824 — komponiert urde. Sie markiert die triumphale ückkehr zu einem Genre, das früher eethovens Produktion beherrscht hatte. as Werk zeigt viele rückwärtsgewandte spekte, von denen viele die Rolle ären helfen, die dem neuartigsten lement zukommt — dem Einsatz von li und Chor im Finale.

Im allgemeinen sind Beethovens Hauptwerke der letzten zehn Lebensjahre bemerkenswert, weil sie das vertraut-viersätzige Schema vermeiden, das man mit Sinfonie, Quartett und (in geringerem Maße) mit Sonate assoziiert; und weil er anstelle dieses Schemas alle denkbaren Möglichkeiten — von zwei bis zu fünf oder sogar sechs Sätzen — verwendet: stets aber mit dem zwingenden Sinn einer affirmativen Reise, mag sie beschaulich oder deklamatorisch sein. Die neunte Sinfonie hingegen erforscht — wie auch die *Hammerklaviersonate* — das traditionelle viersätzige Schema aufs Neue: erster Satz in Sonatenform, Scherzo, langsamer Satz und Finale. Tatsächlich ist die Neunte seit der Pastorale die erste Sinfonie, die einen echten langsamen Satz enthält, wobei das *Adagio* und die Variationstechnik diese charakteristische Zeitlosigkeit erzeugen, die Beethoven in den langsamen Sätzen seiner späten Klaviersonaten entwickelt hatte.

Die Sinfonie ist die zweite, die Beethoven in einer Moll-Tonart geschrieben hat — wobei der Komponist zu der emotionalen Reise zurückkehrt, die in der fünften Sinfonie artikuliert worden war: durch Nacht zum Licht, in diesem Fall von d-moll nach D-dur. D-dur wird im Grunde mit der elysischen

Vision assoziiert, wie sie in den ausgewählten Versen aus Schillers „Ode an die Freude" beschrieben wird; wobei die Tonart noch strahlender dadurch erscheint, daß sie im ersten Satz zu Beginn der Reprise durchkreuzt wird (wo die Pauken sie auslöschen), daß sie weiterhin plötzlich im Trio des Scherzo erscheint und wie ein Trost auch im zweiten Thema des *Adagio* gegenwärtig ist. Der Kampf um das elysische D-dur ist ein wirklicher Kampf und der letzte Satz keineswegs ein choraler Anhang.

Schillers Ode war 1785 entstanden; und bereits 1793 hatte Beethoven geäußert, daß er das ganze Werk vertonen wolle — möglicherweise als Lied. Es scheint, daß Beethoven tatsächlich dieses Lied vollendet hat, das heute aber bedauerlicherweise verschollen ist. Später dann, im Jahre 1812, begann Beethoven mit der Arbeit an einer — schließlich aufgegebenen — Chor-Ouvertüre, die Sätze aus Schillers Ode enthielt. Einen Menschen, der die *Eroica* komponierte, die Schauspielmusik zu Goethes *Egmont* und den *Fidelio* schrieb; der zudem die Schauspielmusik zu einem anderen Schillerschen Werk — *Wilhelm Tell* — komponieren wollte: ihn muß ein Text, der von der Brüderlichkeit der Menschen handelt, angezogen haben. Um 1823/24 war der glühende humanitäre Idealismus zwar nicht vergangen, doch hatte er — acht Jahre nach dem Ende der napoleonischen Kriege — seine augenblicksgebundene und schließlich ihn beschränkende republikanische Idee eingebüßt.

Auch einige musikalische Quellen der Sinfonie reichen bis in Beethovens frühe Berufsleben zurück. Die berühmte Melodie des Finale entstand zuerst 1794 als Lied („Gegenliebe") und wurde dann als Hauptthema der überstürzt komponierten *Chorfantasie* von 1808 verwendet, wo es — das sinfonische Verfahren vorwegnehmend — als Gegenstand eines Variationssatzes gebraucht wird.

Obwohl die Angemessenheit des Chorfinales einzusehen ist, wenn man die Bezüge zu Beethovens früherer Mus beachtet, erscheint vielen modernen Hörern das Finale ambivalent, als Übersteigerung der instrumentalen Welt der Sinfonie, deren Selbstgenügsamkeit zu mehren Beethoven zuvor so viel unternommen hatte. Beethoven und sei Publikum hatten keine derartigen Bedenken. Sie waren der fruchtbaren Verbindung von instrumentaler und Theater-Musik gegenüber weit offener a das moderne Publikum. Viele Beethoven-Sinfonien wurden im Theate uraufgeführt — für gewöhnlich in

schprogrammen aus vokaler und
trumentaler Musik und von Musikern,
die meiste Zeit damit verbrachten,
ern- und Kirchenmusik zu spielen. Es
b nicht das Phänomen der
nfoniekonzerte, wo der Chor als
gewöhnlicher Gast erschienen wäre.
Falle der Chor-Sinfonie nimmt die
reits erwähnte *Chorfantasie* nicht allein
s Hauptthema vorweg, sondern
sgleichen den Einsatz des Chores am
de der Komposition — das ist aber
ineswegs die einzige oder auch nur die
enkundigste Verbindung mit
htsinfonischer Musik, die das
tgenössische Publikum (bis dato) erlebt
tte. Beethovens Schauspielmusik *Die*
inen von Athen, die für den Wiener
ngress komponierte Kantate *Der*
rreiche Augenblick und die Oper
delio bringen den Chor als Höhepunkt,
nn er — wie in der Neunten — die
lle des Volkes *en masse* übernimmt.
s dem Opernhaus stammt auch die
gressive Schreibweise für die
gstimmen, mit der Beethovens
sische Freudenvision im besten
atralischen Sinn zu fesseln vermag.
eichwohl verrät Beethoven hier auch
e Tendenz zu spezifischer
rtmalerei, wie sie in den unmittelbar
raufgegangenen Jahren bei der
mposition der *Missa Solemnis*
entwickelt worden war: der geflügelte Kämpe, der weltumfassende Kuß und die knienden Massen aus Schillers Gedicht sind wunderbar gezeichnet. Am eindrucksvollsten von allem sind die abschließenden hektischen Seiten, wo dreimal das Tempo verlangsamt und der Hörer nochmals mit einer maßvollen Ausführung des Textes konfrontiert wird, ehe man der vollendeten Freude nachgibt.

Als Unterstützung dieses textierten Finales läßt Beethoven dem Hauptthema (der „Aria") ein regelrechtes Rezitativ für Baß und Orchester voraufgehen. Dieses besonders opernhafte Stück erweist sich als Bindeglied zu einem höchst charakteristischen Element in Beethovens Instrumentalmusik: die Schlußsätze der ersten Sinfonie, der *Eroica* und der *Hammerklaviersonate* enthalten sämtlich solche vorbereitenden Abschnitte, die einen Weg nach vorne suchen.

Beethovens neunte Sinfonie ist deshalb ein bemerkenswertes Werk der Synthese, das ein Leben voll der verschiedendsten Anregungen spiegelt und diese Anregungen mit kolossaler kompositorischer Energie zu einer glänzenden Aussage zusammenzwingt.

Ouvertüre: Die Geschöpfe des Prometheus op.43
Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher
Das Hauptthema aus dem Finale der „Eroica" war keine neue Komposition; es stammt vielmehr aus dem Finale des Balletts *Die Geschöpfe des Prometheus*, das 1802 komponiert wurde. Während er an seiner zweiten Sinfonie arbeitete, hatte Beethoven einen unerwarteten Auftrag des Hoftheaters für ein Ballett über den Prometheus-Mythos erhalten. Er lieferte eine Ouvertüre und 17 weitere Nummern. Wie es damals üblich war, weckt die Ouvertüre die Erwartungshaltung, anstatt eine Zusammenfassung der folgenden Handlung zu geben. Die Synkopierungen und plötzlichen Fortissimo-Ausbrüche weisen gleichwohl auf die Kräfte des Titanen Prometheus hin, der zwei Wesen mit Hilfe des vom Olymp geraubten Feuers schuf.

Ouvertüre: Coriolan, op.62
Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher.
Coriolan war ein Schauspiel von Heinrich von Collin (1772-1811), einem Gelegenheitsdramatiker und Freund Beethovens. Er war als österreichischer Nationalist bekannt, und Beethoven hatte einmal mit einem Lied — „Östreic über Alles" — auf einen seiner Texte begonnen. Collins Schauspiel wurde zwischen 1802 und 1805 häufig aufgeführt; als es 1807 neuerlich herauskam, ging ihm eine Aufführung von Beethovens Ouvertüre vorauf, die bereits eine Reihe von Konzertaufführungen im Palais des Fürsten Lobkowitz erlebt hatte. Das Suj ist der verbannte römische General Coriolanus, der die Volsker in einer Revolte gegen Rom führt; er gibt auf, schließt ein für die Volsker günstiges Abkommen, wird jedoch bei seiner Rückkehr bezichtigt, ihre Interessen verraten zu haben. Diesen schwankenden Helden trifft Beethoven der Einleitung seiner Ouvertüre mit ihre strengen Oktavunisoni und ihrer metrisc mehrdeutigen Weiterführung genau. Während der Held in Shakespeares Tragödie getötet wird, begeht Coriolan i Collins Schauspiel Selbstmord — daher der *pianissimo*-Schluß in Beethovens Ouvertüre.

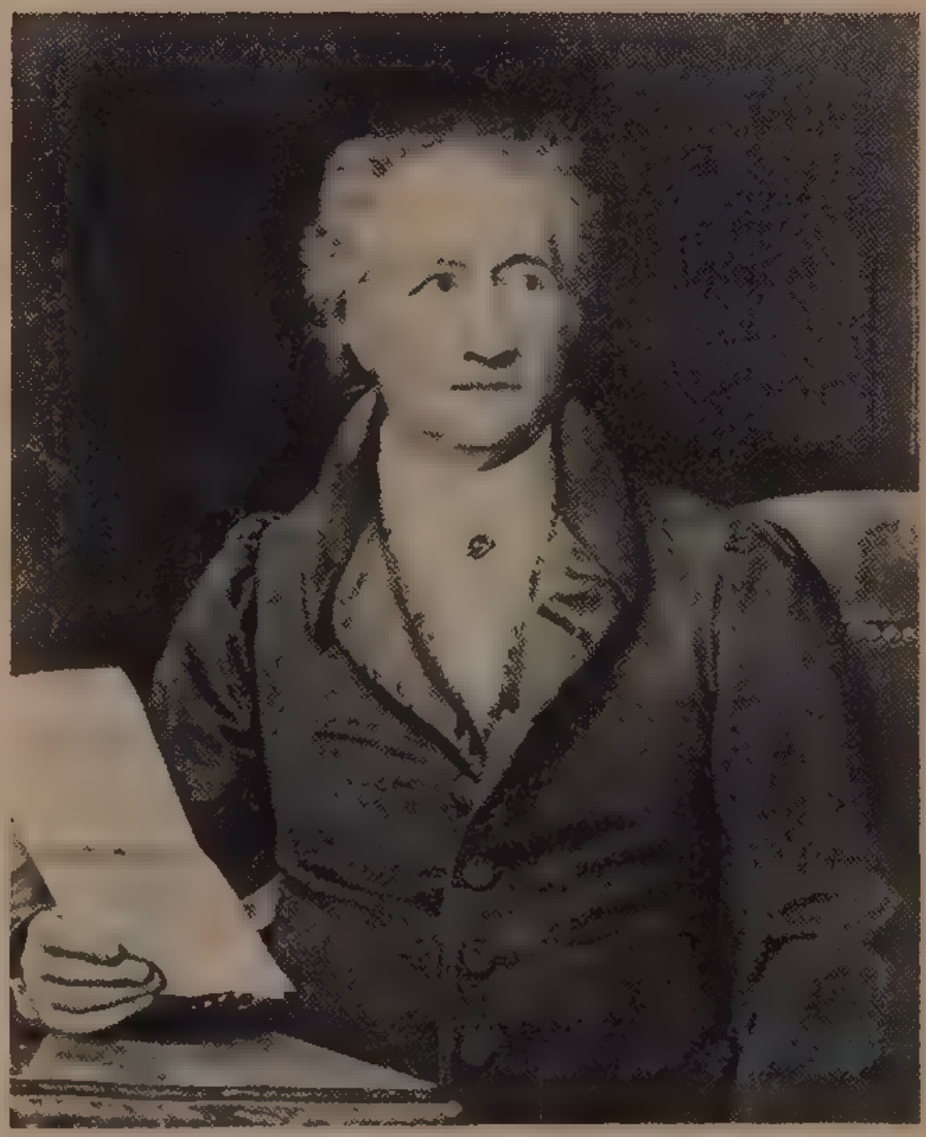
uvertüre: Egmont, op.84

chester: 1 Pikkoloflöte, 2 Flöten, Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Hörner, 2 Trompeten, Pauken und reicher.

;10 wurde Goethes — zwischen 1776 id 1788 entstandene — Tragödie *gmont* erstmals in Wien aufgeführt. liche ihrer besonders dramatischen enen verlangen eine Begleitmusik. In ien erhielt Beethoven den Auftrag, die hauspielmusik zu komponieren, eine uvertüre und neun weitere Nummern. as Drama spielt im Brüssel des . Jahrhunderts, als die Niederländer gen die Herrschaft Spaniens voltieren. Graf Egmont, der Anführer es Aufstands, wird als unverheirateter nger Mann gezeichnet, stürmisch, ealistisch und mit einem glühenden erlangen, das Leben in vollen Zügen uszuleben. Beethoven ging auf dieses ujet bereitwillig ein. Die Ouvertüre mgreift in sich die Atmosphäre und andlung des ganzen Schauspiels: gmonts Charakter, Klärchens lealistische Liebe zu ihm und den ndlichen Sieg der Niederländer.

David Wyn Jones

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen & Renate Maria Wendel



Johann Wolfgang von Goethe

Zur Aufführung

Beethoven auf alten Instrumenten zu spielen zielt natürlich darauf, ihn neu klingen zu lassen und vieles von der Erheiterung und der totalen Verwirrung zurückzugewinnen, die seine Musik damals auslöste.

Jedes einzelne Instrument unterschied sich geringfügig von seinem modernen Gegenstück und war genau der Welt der klassischen Musik angemessen. Die Streicher — reiner zwar, doch zugleich von klagenderer Tongebung — artikulierten leicht und ausdrucksstark. Jedes Holzblasinstrument besaß eine individuelle Farbe, bewirkte Ensemble-Charakter und -Klarheit in der Gruppe. Die „hand-gestopften" Töne der Hörner verleihen ihrem Spiel eine lebendige, dramatische Buntheit, und die kleinen, mit schwerem Schlegel bedienten Pauken klingen, als seien sie direkt von dem Schlachtfeld bei Waterloo gekommen. Diese große Klangvielfalt ist Beethoven wesentlich, der jenes volle Orchester gebrauchte, das erst in jüngster Zeit unter den Händen Haydns und Mozarts gereift war. Das Zusammenwirken dieser verschiedenen Elemente muß nun nicht unbedingt einen schönen Klang ergeben, sondern einen aufregenden, charaktervollen Dialog.

In den frühen Jahren des 19. Jahrhunderts befand sich die Musik i einem rapiden Umbruch; neue Konzert-Bedingungen, ein größeres Publikum und ein neuer Romantizismus erforderte instrumentale und orchestrale Entwicklungen. Ein zentrales Charakteristikum der Epoche aber war, daß diese „Neuheit" durch eine totale Befolgung des *Traditionellen* gewonnen wurde. Vieles von Beethovens Witz und Dramatik liegt just in dem Nebeneinande von Erwartetem und Unerwartetem begründet. Und während sich die Musiker mit neuen Stilen herumbalgten, war das, was sie *verwendeten* und was wir wiedererlangen wollen, die Spieltradition, die ihnen viele ältere Generationen überantwortet hatten.

Die Größe des Orchesters ist kein entscheidender Faktor. Die Orchester spielten gleichermaßen in sehr kleinen und sehr großen Formationen (immerhin wurden bei mehr als zehn ersten Violinen die Bläser gewöhnlich verdoppelt). Ebenso unwesentlich ist die Tonhöhe. Sie variierte in ganz Europa, sogar innerhalb einer Stadt. Wir wählen mit a = 430 eine der zahlreichen historischen Möglichkeiten. Was *absolut* entscheidend war, sind Tempi, Tondauern, Bogenführung und Phrasierung.

Zu Beethovens Erbe gehörte eine

nze Reihe traditioneller Tempi — nschließlich eines nicht sehr schnellen *legro* und eines *Andante*, das ineswegs langsam war. Er beharrte vor lem auf der Bedeutung des Metronom-ebrauchs (zum Teil zweifellos wegen iner Taubheit, die ihn am Dirigieren nderte). In beinahe jedem Fall gibt sein etronom Tempobezeichnungen, die it denen des Musikverständnisses im 3. Jahrhundert korrespondieren.

Wegen der Dominanz der Streicher in dem Orchester sind die veröffentlichten iolin-Traktate sehr aufschlußreich. owohl Leopold Mozart (1750) als auch aillot (1830) beschreiben eine Art der ogenführung, die sich deutlich vom eutigen unterscheidet. Die Tondauern urden in zumindest fünf ganz ezifischen Arten angezeigt, doch das eute allgemein verbreitete Springbogen-*iccato* gehörte nicht dazu und wurde ußerst selten verwendet. Eine ntersuchung der Beethovenschen anuskripte ist erhellend; wichtiger doch ist das Verständnis für die *ngeschriebenen* Phrasierungen, die er nd seine Spieler erwarteten. Jede seiner artiturseiten enthält Dutzende dieser ilistischen „Regeln".

Unser Ziel ist es, diese großen eisterwerke wiederzuentdecken — hne dabei all jene Zeugnisse und Dokumente zu ignorieren, sondern im Vertrauen auf sie und unser eigenes Musikantentum und unsere interpretative Kraft zu spielen. Dergestalt eröffnet sich uns die Chance, die Werke als fesselnden Höhepunkt des 18. Jahrhunderts einerseits und als Vorläufer der Spätromantik andererseits zu hören.

Zur Aufführung (Sinfonie Nr.9)

Wenn wir Beethoven auf originalen Instrumenten spielen, haben wir die Möglichkeit, wo nicht die Pflicht, jedes Werk gemäß den geschriebenen Partituren, den bekannten Intentionen des Komponisten und dem geforderten, zeitgemäßen Aufführungsstil neu zu überdenken. In dieser Serie zielen wir darauf ab, die großen Meisterwerke nicht im Sinne der jüngeren Interpretations-Tradition, sondern aus den Traditionen des frühen 19. Jahrhunderts wieder erstehen zu lassen. Wir sind sicher, daß sie uns heute paradoxerweise in dieser Gestalt lebendiger ansprechen.

Insbesondere wollen wir diese neunte Sinfonie der menschenfreundlichen, von feurigem Temperament erfüllten Gedankenwelt der Klassik zurückgeben, deren größtes Produkt sie ist. Damals vereinigten sich Geist und Humor mit dem Drama, um einige der größten musikalischen Werke hervorzubringen,

die die Menschheit kennt.

Diese Aufführung der neunten Sinfonie ist hinsichtlich des Textes, der Phrasierung und Bogenführung, des Instrumental- und Vokalstils, bezüglich der Artikulation und Balance, der Form und der Tempi neu durchdacht worden. Sämtliche dieser Aspekte sind von Bedeutung, vor allem, weil wir die Partitur so spielen, wie sie dasteht — ohne Retuschen, Hinzufügungen oder Verdopplungen in Holz oder Blech. Das für den Charakter der Musik bei weitem wirksamste Element aber ist natürlich das Tempo. Beethoven hinterließ eine überaus detaillierte Aufstellung von Metronombezeichnungen, und er betonte ihre Wichtigkeit — er sah in Mälzels Erfindung, so ist überliefert, ein willkommenes Mittel, die Aufführung seiner Werke überall in den von ihm konzipierten, oftmals mißverstandenen Tempi zu gewährleisten. (Vgl. *Vaterländische Blätter, 13.10.1813.*) Natürlich sind diese Bezeichnungen nur Richtlinien. Spieler, Konzertsäle und Anlässe unterscheiden sich voneinander, und dem kreativen Denken muß Raum gegeben sein. Doch wenn man zu weit von diesen Bezeichnungen abirrt, folgt daraus schließlich, daß man die einzige Information ignoriert, die wir von einem der größten musikalischen Geister der Welt besitzen.

Unsere historische Methode ist es, darauf zu sehen, was uns die Bezeichnungen über das Stück verraten — nicht, festzustellen, daß sie falsch seien, weil sie nicht in die „Tradition" de 20. Jahrhunderts passen. Was aber finden wir?

Erster Satz. Beethoven nannte ihn *Allegro ma non troppo*, und dazu passen seine ♩ = 88. Die Tatsache, daß er einen wirklichen *Allegro*-Kopfsatz wollte, wird von den versuchsweisen Bezeichnungen — ♩ = 108 oder 120 — im Manuskript unterstützt. Das wäre nun wirklich schnel gewesen! Die endliche Entscheidung — die „88" — bedeutet eine so perfekte Balance, daß damit sowohl die Dramatik als auch der gedankliche Inhalt dieses großartigen Satzes eingefangen wird — mit seinem vollen Dutzend verschiedener Themen von Angst und Mitleid, Entsetzen und Hoffnung und deren erstaunlichen Entwicklungen. Er ist weniger von mystischer denn von feuriger Dramatik, und er verbindet das Werk sofort mit der dritten, fünften und siebten Sinfonien. Ein zeitgenössischer Autor bestätigt das: „Deßhalb reißen ferner seine gewaltsamen Tempo's den Hörenden wie in einem Sturme von einer Empfindung zur andern mit sich fort."

Zweiter Satz. Das Scherzo ist mit = 116 bezeichnet, *Molto vivace*, ein ehr unproblematisches Tempo (und enau dieselbe Geschwindigkeit wie in er *Eroica*). Das pastorale Trio jedoch, as mit diesem Scherzo alterniert, hat im aufe der Zeit für viel Verwirrung und ele Debatten gesorgt. Beethoven erbindet beide Teile mit einem *ringendo*, das zu dem *Presto*-Trio inleitet. Doch dieses *Presto* ist gleichfalls it 𝅗𝅥 = 116 bezeichnet! Die meisten irigenten lesen das *Presto* und lassen as Metronom beiseite — sich mit der orstellung tröstend, daß Beethoven ohl 𝅝 = 116 gemeint habe. Sollte eethoven denn ein Accelerando ins lbe Tempo gemeint haben? Das *tringendo* ist ein geisvoll ablenkendes erbindungsstück. Das Trio, das im *Alla reve* folgt, bewegt sich in exakt emselben Tempo. In vollkommenem leichgewicht spiegelt es träge den ahnsinn des dämonischen Scherzo und t geeignet, das Gerücht Lügen zu strafen, eethovens Metronombezeichnungen eien „zu schnell"! Nebenbei: Die iederholung in der Reprise des Scherzo, ie in einigen Partituren zu finden ist, ist ein ruckfehler. Ein Brief Beethovens (1825) n Charles Neat in London klärt diesen unkt eindeutig: „*sans répétition*".

Dritter Satz. Wie *jeder* langsame Satz bei Haydn, Mozart oder Beethoven ist auch dieser nicht sehr langsam. Der Komponist bezeichnet ihn mit 𝅗𝅥 = 60. Seine Anweisung *Adagio molto* hat einige Interpreten dazu verführt, den Satz viel langsamer als 80 zu nehmen. Doch darf mit Sicherheit geschlossen werden, daß *Adagio* sich auf den rhythmischen 𝅝-Puls bezieht. Da „30" auf Beethovens Metronom nicht enthalten war, verdoppelte er des öfteren die Einheit für langsame Tempi. Beispiele finden sich in der Einleitung der vierten Sinfonie (*Adagio* = 66) und im Quartett op.59 Nr.2 (*Molto Adagio* 𝅗𝅥 = 60).

Dieser Punkt tritt noch offener beim Beginn des zweiten Abschnitts zutage, der mit 𝅗𝅥 = 63 bezeichnet und demnach etwas schneller ist. Hier bezieht sich die Anweisung *Andante moderato* eindeutig auf die 𝅗𝅥.. Ich meine, wir sollten außerordentlich vorsichtig mit der Behauptung umgehen, Beethoven oder sein Metronom hätten sich „geirrt". Alle Welt kannte und kennt die „60". Es ist das Tempo, in dem große Uhren ticken! Als hinreichende Bestätigung erscheint 𝅗𝅥 = 60 in den glänzend ornamentierten Variationen wieder. Wenn sie in dieser Geschwindigkeit virtuos oder gar ironisch klingen — könnte das nicht die Intention des Komponisten gewesen sein? Schließlich hatte er bereits eine beinahe

identische Passage im letzten Satz der *Pastorale* komponiert. Dort hat niemand etwas gegen ♩ = 60 einzuwenden! Noch einmal paßt der Satz in das zu erwartende Schema der klassischen Sinfonie.

Vierter Satz. Das Chorfinale beginnt mit einem tumultuösen *Presto* (𝅗𝅥. = 66) und einem wilden Rezitativ der Celli und Bässe. Aus welchem Grund auch immer — es gibt eine Tradition, dieses Rezitativ besonders langsam und schwer zu spielen. Das ist befremdlich, denn die Partitur sagt ganz deutlich: „Im Charakter eines Rezitativs, aber *im Tempo*", und zwei Freunde Beethovens beteuerten, „daß dessen Effekt donnerähnlich gewesen". Ich sehe keine Veranlassung, an dieser Richtlinie zu zweifeln, und in der vorliegenden Aufnahme kann man diese schlagende Wirkung hören.

Daß das berühmte Freudenthema mit ♩ = 80 zufriedenstellend klingt, ist vorherzusehen. Hingegen ist das *Alla Marcia* mit seinen 𝅗𝅥. = 84 ein weiteres Beispiel dafür, daß Beethoven Tempi vorgab, die beträchtlich langsamer waren als die der modernen Tradition. In der Tat ist 𝅗𝅥. = 84 so langsam, daß moderne Interpreten es einfach übergehen — in der Annahme, Beethoven habe 𝅗𝅥 = 84 gemeint. Doch ich glaube, daß wir uns aus zumindest drei Gründen nicht allzu weit von der notierten Metronomisierun entfernen sollten. Zunächst ist es ein natürliches Marschtempo (man denke a die *Marseillaise* oder *Lilliburlero*). Zweitens ist es für die Gesamtform des Finale von Bedeutung: genau dieselben „84" kehren nach dem *Adagio*-Teil wieder. Und drittens verrät der feste, derbe, „ländliche" Schritt einen Humor und darüber hinaus eine Menschlichkeit die für den gesamten Satz bedeutsam ist und von dem Beethovens Zeitgenossen den Eindruck des „Shakespearischen" hatten. Beethovens Botschaft wendet sich an alle Menschen, nicht nur an die Heroen. „*Alle* Menschen werden Brüder" — die erhabenen und die niedrigen.

Ein *Andante* und ein *Adagio* folgen im „seriösen" Zentrum des Satzes — mit 𝅗𝅥 = 72 und 𝅗𝅥 = 60 ist keiner der beiden Abschnitte sehr langsam. Dann kehren die „84" bei den gigantischen, freudenvollen Doppelfugen wieder. Wenn der Satz sich dem Ende nähert, finden wir zwei weitere Tempoveränderungen. Die erste ist ein vorwärtsdrängendes *Allegro ma non tanto* mit 𝅗𝅥 = 120; darin aber gibt es zwei kurze, mit *Poco adagio* bezeichnete Abschnitte, die sicherlich genau das sein sollten — ein bißchen langsamer, nicht

› langsam wie möglich. Endlich kommt
n *Prestissimo*, das (einmal mehr!) mit
= 132 keinesfalls überhastet ist (im
anuskript steht lediglich ein *Presto*).
'enn man es in diesem Tempo nimmt,
erden ganz am Ende zwei Elemente
ar: die Streichermelodie im doppelten
empo sowie — in Holz und Pauken —
e Reminiszenz an den Anfang der
nfonie.

Zusammenfassend: Dieses große Werk
ıthüllt nicht nur in seiner Thematik und
orm, sondern auch in den Tempi eine
eraus sorgfältige Struktur. Wenn wir
en Metronomangaben recht genau
lgen (ein sklavischer Gehorsam ist ganz
nötig), scheint das Werk klassisch und
mantisch zugleich zu klingen,
amatisch und mystisch, menschlich
ıd episch. Es ist ein natürlicher
achfahre der früheren Beethoven-
nfonien, ein Höhepunkt seines
ompositorischen Wirkens und einer
anzen Epoche.

Roger Norrington

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

'VONNE KENNY ist Australierin und
ab 1975 in London ihr Debüt als
pernsängerin. Im selben Jahr gewann
e den Kathleen Ferrier-Wettbewerb und
urde Mitglied des Royal Opera House,
ovent Garden, an dem sie viele der führenden Rollen ihres Repertoires gesungen hat. Im Ausland ist sie bereits an den Opernhäusern von Paris, Wien, München, Hamburg und Zürich und bei vielen Festivals aufgetreten. Ihre Karriere als Konzertsängerin führte sie in viele der bedeutendsten Städte Europas und Nordamerikas. Sie ist außerdem eine vollendete Liedsängerin und tritt regelmäßig im Rundfunk und Fernsehen auf.

SARAH WALKER begann ihre musikalische Laufbahn mit dem Violinstudium am Royal College of Music in London. Danach begann sie ein Gesangsstudium bei der berühmten ungarischen Lehrerin Vera Rosza, mit der sie ein weitgespanntes, von Bach bis zur Avantgarde reichendes Repertoire aufgebaut hat. Als Konzertsängerin trat sie in der ganzen Welt auf, sang in vielen führenden Opernensembles Englands, Europas und Nordamerikas und gab Liederabende mit dem Pianisten Roger Vignoles bei allen größeren Kulturereignissen und Festivals in Europa, den USA, Australien und Neuseeland.

PATRICK POWER wurde in Neuseeland geboren, hat aber zugleich die irische und neuseeländische Staatsbürgerschaft.

Nach seinem Studium in Neuseeland ging er nach Italien an die Universität von Perugia für ein einjähriges Sprachs- und Gesangsstudium, bevor er als lyrischer Tenor an die Norwegische Oper in Oslo ging. Dort blieb er bis 1979, trat jedoch in der Zwischenzeit als Gast an vielen anderen europäischen Opernhäusern auf. Seitdem gastiert er bei Opern- und Konzertveranstaltungen in ganz Europa sowie in den USA und Kanada.

PETTERI SALOMAA ist in Helsinki geboren. Zu seinen Gesangslehrern zählten Yevgenij Nesterenko und Hans Hotter. Sein professionelles Debüt gab er im Alter von siebzehn Jahren, und 1981 gewann er den Ersten Preis beim Nationalen Finnischen Gesangswettbewerb. Zu den früheren Gewinnern dieses Wettbewerbes gehören Martti Talvela und Jorma Hynninen. 1983 gab Salomaa sein Debüt an der Finnischen Nationaloper. In der Folgezeit sang er in London, Salzburg, Genf, Stockholm, Göteborg und Oslo, unternahm eine Solo-Tournee durch Dänemark und trat beim Wexford Opera Festival auf.

Seit mehr als zwanzig Jahren ist THE SCHÜTZ CHOIR OF LONDON einer der angesehensten Kammerchöre Europas. 1962 wurde er als Amateurchor unter dem Namen „Heinrich Schütz Choir" gegründet und widmete sich während der folgenden zehn Jahre der Entdeckung und Aufführung damals nahezu unbekannter Chorwerke. Der professionelle „Schütz Choir of London" setzte seine Arbeit von 1973 an fort mit einer einzigartigen Reih von Entdeckungs-Konzerten, die stets neue Maßstäbe hinsichtlich der Aufführung barocker Musik schufen. Zusammen mit Roger Norrington machte sich der Chor verdient um die denkwürdigen ersten Rekonstruktionen in originaler Besetzung von Monteverdis *Vespern*, Bachs *Johannes-Passion*, Händels *Messias*, Mozarts *Requiem*, Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten* sowie Schuberts *Messe in As*. Der Chor hat Konzertreisen durch Frankreich, Belgien, durch die Bundesrepublik Deutschland und die DDR, durch Italien und Portugal unternommen und zahlreiche Aufnahmen für die Schallplatte, den Runkfunk und das Fernsehen gemacht. Die Tage der vorrangigen Forschungsarbeit sind vorüber, die Arbeit ist getan; doch der Chor hält sich bereit zur Arbeit an jedem neuen Projekt, das sich ergibt.

Seit die Bewegung der historischen

ıfführungspraxis in Großbritannien gann, stehen **ROGER ORRINGTON** und **THE LONDON LASSICAL PLAYERS** in deren rderster Front. Mit ihren Londoner ɔnzerten, bei britischen und sländischen Festivals, bei den BBC omenade Concerts und in zahlreichen eziellen Fernsehprogrammen haben sie :r Wiedererweckung einer langen Reihe ássischer Werke sowie einer ganzen usizierweise den Weg geebnet: Als ste auf dem Gebiet führten sie so inahe alle Meisterwerke des 18. und ihen 19. Jahrhunderts einschließlich ändels *Messias*, Bachs *Johannes-ıssion*, Mozarts *Requiem*, Haydns *:höpfung* und *Jahreszeiten* und ıtürlich etliche Sinfonien von Haydn, ozart, Beethoven und Schubert auf.

Die Resonanz des Publikums und der esse ist außerordentlich herzlich. *The ınday Times* bezeichnet das Orchester s „unsere führenden Spezialisten für e Aufführung klassischer Musik auf riginalinstrumenten".

Roger Norringtons Dirigier-ɛrminkalender ist auch über die Arbeit it den Classical Players hinaus reich ɛfüllt. 15 Jahre war er musikalischer irektor der Kent Opera, wo er in 400 ufführungen 30 verschiedene Werke rigierte; derzeit ist er Chief Guest Conductor des Jerusalem Symphony Orchestra. Als Gastdirigent ist er sehr gefragt: Er tritt an der Royal Opera, Covent Garden, auf, an der English National Opera, beim BBC Symphony Orchestra und in Boston, San Francisco, Paris, Amsterdam, Berlin, Mailand, Brüssel, Lissabon usw. Sein Repertoire ist außergewöhnlich breit gefächert und umfaßt Musik von 1600 bis zur Gegenwart.

LOGICA UND DIE BEETHOVEN-SERIE

Die London Classical Players spielen die Beethoven-Serie auf historischen Instrumenten im Originalstil des Komponisten.

Unter der Leitung von Roger Norrington spielen die London Classical Players einen Stil, der gleichermaßen, innovativ und richtungsweisend, ist. Er setzt dadurch Maßstäbe für zukünftige Interpretationen.

LOGICA, als eines der führenden Software- und Systemhäuser der Welt, aı beitet an vorderster technologischer Front. Kreativität und Erfahrung auf dem Hochtechnologiesektor erlauben es LOGICA, Systemlösungen zu liefern, die sich vom Finanz- und Kommunikationsbereich bis hin zum Industrie-, Weltraum- und

Verteidigungssektor erstrecken.

Beide sind Vorkämpfer auf ihrem Gebiet. Das Ergebnis dieser musisch-technischen Verbindung ist diese Beethoven-Serie — die erste vollständige Aufnahme aller neun Sinfonien auf historischen Instrumenten. Sie demonstriert, daß Exzellenz, persönlicher Einsatz und Erfahrung auf jedem Gebiet zu herausragenden Ergebnissen führen.

BEETHOVEN: SYMPHONIES

Le développement de la musique aux dix-neuvième et vingtième siècles est inconcevable sans Beethoven et, certainement, l'histoire de la symphonie est dominée par sa personne. Mais que pensait le public de Beethoven à son époque?

Il faut d'abord dire que les symphonies de Beethoven étaient populaires et fréquemment jouées à travers l'Europe, sauf en France où elles ne furent jouées régulièrement qu'à partir des années 1820, et l'idée qu'elles n'aient pas été comprises à son époque est un mythe. Deux facteurs semblent avoir dominé la pensée de Beethoven et avoir été compris par son public: les principes du genre, qu'il hérita du dix-huitième siècle, et son désir intense que la symphonie soit un drame. Chacune des neuf symphonies atteint un équilibre unique entre ces deux contraires.

Tout comme Brahms et d'autres considéraient que Beethoven avait une influence très importante, Beethoven lui même était conscient de la stature de Joseph Haydn, son ancien professeur. C'est à partir de la musique de Haydn que Beethoven apprit le pouvoir de l'argument musical, et pratiquement tous les moyens par lesquels il atteignit ce que l'on peut considérer comme étant une amélioration des techniques de Haydn.

Le grand pas en avant dans le concep de la symphonie fut de permettre à des idées extra-musicales de figurer avec force dans cet argument. La plupart des symphonies de Beethoven furent d'abord jouées dans des théâtres dans des programmes où se mélangeaient musiques vocale et instrumentale de telle manière que ce croisement entre l'abstrait et l'émotionnel fut aisément apprécié par le public. Selon les paroles de Roger Norrington: «Beethoven écrivit dix opéras, il se trouve que neuf d'entre eux sont des symphonies».

ymphonie N°1 en ut majeur, op.21
rchestre: 2 flûtes, 2 hautbois,
clarinettes, 2 bassons, 2 cors,
trompettes, timbales et cordes

orsque l'on étudie l'œuvre de jeunesse
e Beethoven, on ne peut qu'être frappé
ar le désir évident du compositeur de
aîtriser tour à tour les principaux
enres de composition instrumentale: le
o pour piano, la sonate pour piano, le
o à cordes, la sonate pour violoncelle,
concerto, la sonate pour violon, le
uatuor à cordes et la symphonie.
apogée de ce progrès mesuré fut la
remière Symphonie, composée en
espace de quelques mois au cours de
iver 1799-1800 pour un concert à
ienne le 2 avril 1800. Beethoven avait
ailleurs commencé une symphonie en
t majeur cinq ans plus tôt, et il avait
us qu'esquissé les quatre mouvements
ant d'abandonner l'œuvre, sans doute
our deux raisons complémentaires, à
voir tout d'abord qu'il manquait
assurance pour l'achever de façon
tisfaisante et ensuite qu'il n'y avait
ucun espoir de concert à court terme.
e thème principal du premier
ouvement survécut et devint celui du
nale de la Symphonie N°1.

On n'a cessé de passer la Première
ymphonie au peigne fin pour y
trouver les signes avant-coureurs du grand Beethoven vers la fin de sa vie, et il est vrai qu'ils ne manquent pas; mais si l'on replace l'œuvre dans son contexte, et que l'on y voit l'apogée d'une décennie consacrée à l'exploration de la composition instrumentale, elle paraît alors bien prudente. Moins ambitieuse que bon nombre de ses œuvres instrumentales antérieures, y compris la symphonie en Ut majeur qu'il abandonna, elle nous montre un Beethoven vivant sur son acquis. Ce furent les Symphonies «londoniennes» (Nos. 93-104) de Joseph Haydn, et plus particulièrement la No. 97 en Ut, qui servirent à Beethoven de stimuli; il releva le défi de composer dans un style moderne identique. Une introduction lente et pénétrante débouche sur un *Allegro con brio*, une indication de tempo et d'expression que l'on retrouve fréquemment chez Haydn (mais que Mozart n'utilisa qu'une seule fois); le mouvement lent, comme bien souvent chez Haydn, se veut plus mélodieux et charmant que profond; le menuet est battu à un temps (un mouvement inspiré par les quatuors op.76 et 77 de Haydn plutôt que par ses symphonies); et l'œuvre s'achève par un finale à 2/4 exubérant. Tout au long de l'œuvre, l'orchestration et les indications d'interprétation (*sforzando, crescendo,*

forte et *fortissimo*, etc.) offrent la même précision et la même force musclée que celles des dernières symphonies de Haydn; plus particulièrement, Beethoven, tout comme Haydn, établit une très nette différence entre *forte* et *fortissimo*.

Que dire des signes avant-coureurs? Chaque auditeur découvrira des aspects différents, mais l'élément le plus saisissant reste sans doute l'introduction du finale. La progression par degrés le long de la gamme qui aboutit à la découverte inopinée de cet insouciant premier thème est merveilleusement comique, et pourtant c'était de ce trait nouveau — une introduction de finale qui cherche à aller de l'avant — que devaient naître les vastes introductions des derniers mouvements de la Symphonie «Héroïque» et de la Neuvième Symphonie.

Symphonie N° 2 en ré majeur, op.36
Orchestre: 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales et cordes

La vie musicale à Vienne au début du XIXe siècle était loin d'égaler celle de la plupart des capitales européennes. Il n'y avait pas de cycles réguliers de concerts pendant l'hiver, pas d'imprésarios, pas de salles attitrées, et, par conséquent, aucun ensemble permanent d'exécutants capables de servir fidèlement un compositeur. Comme Mozart avant lui, Beethoven fut obligé d'organiser lui-même ses concerts, en assumant toutes les dépenses avec l'espoir de profits suffisants. Dans les premières années du XIXe siècle, il conçut l'idée d'un concert annuel qui présenterait ses compositions les plus récentes, mais, pour de multiples raisons, il ne put jamais respecter ce plan idéaliste et il s'écoula souvent plusieurs années entre deux concerts.

La *Deuxième Symphonie* naquit du succès du concert que Beethoven donna en avril 1800 et que marqua la première interprétation de la *Première Symphonie* et du *Septuor*. En fait Beethoven ne la termina pas avant l'été 1802 et il ne put l'interpréter qu'au mois d'avril suivant, dans le cadre d'un concert au Theater an der Wien où figuraient aussi pour la première fois le *Troisième Concerto pour Piano* et l'oratorio *Le Christ au Mont des Oliviers*. Pour le compositeur, comme pour son public, l'oratorio jouait le rôle central, mais en l'espace de quelques années, la Symphonie l'eclipsa par sa popularité.

Le point de départ de Beethoven dans la Symphonie en Ré majeur est celui de Haydn dans ses douze dernières symphonies, composées pour Londres:

e œuvre en quatre mouvements, avec
e introduction lente et un Finale en
me de rondo, qui utilise avec vivacité
agressivité l'orchestre tout entier.
L'auditeur, s'il la compare avec la
emière Symphonie, sera frappé par le
anque total de respect de la *Deuxième*
mphonie; on y découvre un nouveau
oe de brusquerie proche de la rudesse,
humour à la limite du grotesque. Les
rmalités de l'ouverture ne durent que
ielques mesures et cèdent la place à
ie phrase ample et majestueuse
ispirée peut-être par la *Symphonie*
'rague» de Mozart). L'*Allegro con brio*
ploie une nervosité encore jamais vue
ns un premier mouvement de
mphonie, et les exagérations ne
anquent pas, comme la mélodie
artiale des clarinettes, le second thème,
ie ponctue un fortissimo empressé.
Le *Larghetto* offre un intermède
aisant, riche en mélodies à la manière
s *Romances* pour violon et orchestre
ntemporaines mais dont la sensibilité
élicate évite de justesse la suavité. La
udaineté des contrastes dynamiques
Scherzo perturbe le phrasé établi,
ndis que le Trio mélodique fait
airement ressortir l'excentricité de la
ction principale. Le ton brusque des
emières mesures du Finale annonce
ivertement une conclusion explosive à
cette symphonie, qui atteint vers la fin
une intensité d'expression qui aurait
choqué Haydn.

Symphonie N°3 en mi bémol majeur, op.55, «Héroïque»
Orchestre: 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 3 cors, 2 trompettes, timbales et cordes
1802 fut une année cruciale dans le développement de Beethoven. Sa surdité s'aggravant, il comprit qu'il lui serait dorénavant impossible de poursuivre une double carrière de pianiste et de compositeur, et bien qu'il continuât à se produire en public quelques années encore, la composition devint l'élément moteur de sa carrière. Par deux fois au moins, Beethoven fit allusion à la «direction nouvelle» dans son approche de la composition, une direction qui reflétait son angoisse personnelle et qui lui permit d'en triompher.

Cette catharsis par la composition coïncida chez Beethoven avec la découverte de la musique de scène sous toutes ses formes, ajoutant ainsi une nouvelle dimension libératrice à sa musique qui jusque-là ne s'était jamais (ou guère) laissé influencer par des éléments extérieurs au monde musical. Le fait de composer un ballet sur le

mythe de Prométhée, le contact qu'il entretenait jour après jour avec les opéras profondément empreints d'émotion de Cherubini et de Méhul au Theater an der Wien (où il habita quelque temps), la composition de l'oratorio *Christ au Mont des Oliviers* et le lancement d'un projet lyrique d'où allait naître *Fidelio*, tous ces épisodes finirent par convaincre Beethoven que la musique pouvait et devait traiter de sujets dépassant le simple argument musical, qu'elle était capable de réagir à un stimulus poétique, personnel, politique ou philosophique.

La première œuvre majeure à suivre cette «direction nouvelle» fut la Troisième Symphonie, composée en 1803. Comme bon nombre d'intellectuels de l'époque, Beethoven admirait les exploits de Napoléon et il intitula l'œuvre une «symphonie Buonaparte»; cette admiration se transforma par la suite en désillusion et il supprima cette inscription, choisissant le titre plus général de «Sinfonia Eroica» pour la première édition à être publiée (1806). Beethoven avait toujours fait preuve de beaucoup d'intérêt pour les comportements républicains, et se sentant plus Rhénan sachant parler français qu'Autrichien authentique et fidèle, il connaissait et partageait à fond les idéals de la Révolution française. On a même avancé que Beethoven caressait l'idée d'un éventuel voyage à Paris lorsqu'il composa la symphonie «Buonaparte»: un lieu nouveau qui aurait coïncidé ave la «direction nouvelle».

Héroïsme personnel, héroïsme théât et héroïsme idéaliste figurent tous trois dans la symphonie, mais comme nous laisse entendre le changement de titre d Beethoven, du «Buonaparte» spécifiqu au terme plus général d'«Héroïque», il n s'agit pas là d'une œuvre descriptive ou chronologique (après tout, le «héros» meurt dans le second mouvement) mai d'une œuvre traitant de l'héroïsme en tant que concept. Il est intéressant de noter qu'en avril 1802 déjà Beethoven avait refusé une commande pour une sonate à programme sur la Révolution, qui, eût-elle été composée, serait allée rejoindre un vaste répertoire, aujourd'h tombé dans l'oubli, de musique guerrière, ardente et patriotique, composée à l'époque dans l'Europe entière. A Vienne même, par exemple, l'ancien professeur de Beethoven, Salieri, avait composé deux cantates *De Tyroler Landsturm* (1799) et *La riconoscenza de Tirolesi* (1800) traitant de la bravoure des habitants du Tyrol. L'«Héroïque» est exceptionnelle en ce que Beethoven réussit à canaliser des émotions identiques dans le monde

sonné de la symphonie, créant ainsi
e œuvre universelle plutôt que
écifique. On peut établir un parallèle
ppant avec la Symphonie «Pastorale»
i allait suivre: dans celle-ci, c'est la
.gue pastorale des derniers oratorios
Haydn qui se voit transmuée, dans
Héroïque» c'est la ferveur
volutionnaire de l'époque.
L'«Héroïque» fut jouée pour la
emière fois en décembre 1804 dans le
dre d'un concert semi-privé au palais
Prince Lobkowitz; suivit une autre
présentation, dans des conditions
nilaires, dans la demeure d'un
nquier, Herr von Würth, avant que
ait lieu la première représentation
.blique au Theater an der Wien en avril
805. Quelle fut la réaction du public?
n critique des premiers temps y vit «une
ntaisie interminable, audacieuse et
sensée», ce qui prouve au moins que
puissance émotive suscita une
action. Comparé à ceux des deux
emières symphonies de Beethoven,
Allegro con brio initial est immense et le
bat qu'il offre est d'autant plus puissant
u'il est fondé sur un matériau
nchement mélodique et des phrases à
grâce tranquille. Le public reconnut
rement en la *Marcia funebre* un
emple du genre mais
aisemblablement fut-il surpris d'y
découvrir une angoisse (qui ne tombe jamais dans la sensiblerie) dépassant la marche publique conventionnelle. Le *Scherzo* est le premier dans les symphonies de Beethoven à allier vitesse et douceur de son: la section centrale, avec son impétueux trio de cors, s'extériorise au point de devenir audacieuse. Quant au finale, le public s'attendait sûrement à ce qu'il soit vif et exubérant. Pourtant Beethoven lui offre un autre mouvement profondément symphonique, composé au premier abord essentiellement d'un thème et de variations, mais qui bien vite outrepasse les structures répétitives si bien que le mouvement devient un processus ininterrompu de rehaussement qui finit par griser.

Symphonie N°4 en si bémol majeur, op.60

Orchestre: 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales et cordes

Sur la fin de l'été 1806, Beethoven fut présenté au comte Franz von Oppersdorff par leur ami commun le prince Lichnowsky, et fut invité à résider quelque temps dans sa propriété proche de Ober-Glogau, en Silésie. Oppersdorff était l'un de ces aristocrates, *patrons* devenant rares, à s'être toujours arrangé,

en dépit de l'inflation et d'une imposition croissante, pour pouvoir continuer à entretenir un orchestre de cour. Beethoven fut accueilli par une exécution de sa Deuxième Symphonie, laquelle remontait alors à quatre années, et accepta d'en composer une nouvelle spécialement à l'intention du comte. Le compositeur s'était déjà attelé à la composition de sa Cinquième, qu'il laissa donc de côté pour venir à bout, en l'espace de trois ou quatre mois, de cette commande. Beethoven reçut 500 Gulden et, en retour, dédia l'œuvre à Oppersdorff.

Pourquoi Beethoven ne poursuivit-il pas cette Cinquième déjà commencée? Une question restée sans réponse. Peut-être sentait-il qu'il y faudrait une période de gestation plus longue pour en réaliser toutes les potentialités, tant il est vrai que faire suivre une telle œuvre de commande d'une autre symphonie, composée à tête reposée et sans impératifs de temps, est l'un des traits caractéristiques de la création symphonique beethovénienne. Il se pourrait également qu'il y ait eu quelques raisons plus diplomatiques: pour cette Quatrième, comme déjà pour la Deuxième, délibérément tournées vers les dernières symphonies de Haydn quant à l'inspiration, il se peut que Beethoven ait vu là un moyen plus sûr d'enlever l'approbation du Comte, plutô qu'en complétant une Cinquième sensiblement plus novatrice. La sonorité générale est en relation intime avec celle du dernier Haydn, dans un si bémol majeur coloré de trompettes et timbales moins brillant que les tons traditionnels d'ut et ré majeurs. On y retrouve une introduction lente, tandis que le finale e une version beethovénienne du *moto perpetuo* de Haydn (on y entend même une exposition solennelle et un rien moqueuse d'une section du thème principal, vers la fin, rappelant les Symphonies N°98 et 102 en si bémol d Haydn, juste avant que le mouvement n soit propulsé vers sa conclusion). Comme nombre de mouvements lents du dernier Haydn, l'Adagio est un exemple parfait d'illustration à la lettre d mot *adagio*, «à l'aise», plus que quelque chose de véritablement solennel; et de fait, les indications métronomiques établissent une relation étroite entre le tempo de ce mouvement et celui tant du mouvement initial que du finale. Le scherzo est le premier, dans les Symphonies de Beethoven, où le trio es entendu deux fois, donnant au mouvement une coupe en cinq parties qui dès lors sera la règle dans l'œuvre symphonique de Beethoven.

mphonie N°5 en ut mineur, op.67
chestre: piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, clarinettes, 2 bassons, contrebasson, cors, 2 trompettes, 3 trombones, mbales et cordes

la suite de la réception de la Quatrième mphonie, il semble que Oppersdorff été désireux de passer commande de Cinquième, et il en régla effectivement e partie à Beethoven. C'est alors 'une rupture dont on ne sait rien est rtainement intervenue, puisque cette nquième Symphonie ne fut jamais ésentée au comte, lequel disparut du ème coup de la vie de Beethoven. La éation eut lieu au cours du concert qui également celle de la «Pastorale», le décembre 1808, au Theater an der ien.

C'était là la première symphonie de ethoven en tonalité mineure, une emière qui apportait avec elle quelques luences déterminantes. Cet ut mineur nt apprécié de Beethoven, trouve sa urce dans l'usage qu'en avait fait ozart dans sa Sérénade K.388, la nate pour piano K.457 et le Concerto ur piano K.491; une seule de ces uvres de Mozart abandonne le ton d'ut ineur pour celui d'ut majeur au oment de conclure. Beethoven illeurs, pour ce qui est de cette ogression caractéristique du mineur vers le majeur, fut également très influencé, une fois encore, par son ancien maître, Haydn, dont la plupart des symphonies en tonalités mineures et postérieures aux années 1780 adoptent ce schéma. La Symphonie N°95 en ut mineur (1791) eut une influence toute particulière, car en plus de cette progression du mineur vers le majeur, on y trouve un premier mouvement entièrement construit sur le motif initial, ainsi qu'un mouvement lent, semblable à celui de la Cinquième de Beethoven, proposant un air à variations. (Après la première exécution de sa symphonie, Beethoven amplifia la durée d'un grand nombre des tenues constituant le célèbre motif d'ouverture du premier mouvement en ajoutant une mesure supplémentaire; dans cet enregistrement, ces tenues prolongées s'accompagnent d'un *renflement* idiomatique de la dynamique.) L'incomparable élan émotionnel de ce passage d'ut mineur à ut majeur doit sans doute également quelque chose à l'oratorio de Haydn *La Création*, dans lequel ces deux tonalités règnent sur l'écriture de la 1ère Partie, où elles sont clairement associées à l'obscurité du commencement et à la lumière de l'embrasement.

Tout aussi important quant à l'élargissement de l'horizon expressif de

Beethoven à cette époque: l'opéra. Les deux premières versions de *Fidelio* avaient été récemment produites et la symphonie montrait alors tout ce qu'elle devait au théâtre. Le mouvement lent parvient à une dimension supérieure par le biais de ces passages puissamment *fortissimo*, tandis que la transition vers le finale, avec son *pizzicato*, d'un *pianissimo* tendu, ponctué par les timbales, doit beaucoup au théâtre d'opéra. Quant au *relâchement* de cette tension — la marche du finale jouée à un niveau de dynamique aussi intense qu'ininterrompu, et par un orchestre qui pour la première fois dans l'histoire de la symphonie englobe piccolo, contrebasson et trombones — il vient lui aussi tout droit du théâtre lyrique.

Cette résolution vers ut majeur eut sans aucun doute un impact bien plus considérable encore lors de la première exécution, en décembre 1808; il ressort des parties manuscrites utilisées à cette occasion que le troisième mouvement fut alors beaucoup plus long que nous n'y sommes habitués: non pas scherzo, trio et transition, mais scherzo, trio, scherzo, trio et finalement transition. Il a depuis été prouvé que cette coupe en cinq parties répond sans doute possible aux intentions de Beethoven, et que celle en trois parties n'est que le résultat d'instructions mal comprises. C'est la version originale, complète, qui est ici proposée.

Symphonie N°6 en fa majeur, op.6 «Pastorale»

Orchestre: 1 piccolo, 2 flûtes, 2 hautboi 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, timbales et cordes

En 1802-3, Beethoven nota dans un carnet une idée musicale qui devait devenir la phrase d'accompagnement d mouvement lent de la «Pastorale», et il inscrivit aussi le titre «murmure du ruisseau» et ce commentaire charmant: «plus grand est le ruisseau, plus profonc est le ton». Beethoven cependant ne se mit à travailler sérieusement à la Symphonie «Pastorale» qu'au cours de l'été 1807. Il l'acheva l'été suivant et la première eut lieu en décembre 1808 lor d'un concert monstre où figuraient aussi pour la première fois la Cinquième Symphonie, le Quatrième Concerto pour piano et la Fantaisie Chorale, ainsi que quatre autres morceaux.

Les années entre la première et la sixième symphonies avaient vu naître certaines des œuvres les plus dramatiques de Beethoven: la Symphonie «Héroïque» et la Cinquième Symphonie, les Sonates «Appassionata

«Aurore», les Quatuors
assoumovsky», le Concerto pour
›lon et l'opéra *Léonore* (la première
rsion de *Fidelio*). A côté d'œuvres si
mulantes, la «Pastorale» pourrait faire
›ire à une distraction — une détente
ême — mais comme le révèle
squisse de 1802-1803, elle aussi fut
boutissement d'une longue
éparation. Ce fut à nouveau chez
aydn qu'il trouva son stimulus.
Après sa première en 1798 et sa
ıblication en 1800, l'oratorio de Haydn
a *Création* connut un très grand succès
ternational, une popularité dont Haydn
a parti dans un second oratorio, *Les*
aisons. Vienne à elle seule offrait deux
trois représentations par an de l'une ou
ıutre de ces œuvres que tout musicien
vait à son répertoire. Avec la
ymphonie «Pastorale» de Beethoven
›us avons bien la réaction d'un autre
›mpositeur face à cette popularité.
hacun des moments descriptifs de cette
ymphonie — le ruisseau, le rossignol, la
ille, le coucou, les festivités des
aysans, l'orage et le chant des bergers
- a son équivalent direct dans les
ratorios de Haydn. Dominant ces
ssemblances ponctuelles, plane un
ême sentiment de joie qui enveloppe
auditeur en contemplation devant les
›uages de la Nature. Parmi les
nombreuses annotations qui parsèment les esquisses de Beethoven, il en est une qui n'apparaît pas dans la partition finale, un commentaire digne de Haydn — simple mais assuré — «Nous te rendons grâce, Seigneur».

Bien sûr, Beethoven composait là une symphonie, non pas un oratorio, encore moins un poème symphonique précoce, et la façon dont il intègre les détails ponctuels dans un schéma plus vaste témoigne de son talent, de sa maîtrise du genre symphonique, créant un drame tout aussi prenant que ceux que l'on rencontre dans les œuvres plus véritablement «symphoniques», comme la Symphonie «Héroïque» ou la Cinquième Symphonie. L'impression dominante est celle d'un voyage qui débute dans la sérénité, traverse vivacité et orage pour s'achever par la reconquête de la sérénité, un voyage unique en son genre dans les symphonies de Beethoven.

Symphonie N°7 en la majeur, op.92
Orchestre: 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales et cordes.
A l'automne 1813, les forces bavaroises et autrichiennes remportent une grande victoire contre les Français à la bataille d'Hannau: un revers significatif qui

annonce la fin de l'épopée napoléonienne. Les combats furent fort rudes et causèrent de lourdes pertes dans les deux camps. A Vienne durant l'automne, on organisa plusieurs concerts de charité pour venir en aide aux veuves et aux orphelins que laissaient les combattants morts au champ d'honneur.

Le 8 décembre, Johann Nepomuk Mälzel, l'inventeur du métronome et par ailleurs un ami de Beethoven, organisa l'un de ces concerts dans la salle de l'Université. Au programme figuraient deux œuvres de son ami compositeur: la *7ème symphonie* et *La Bataille de Victoria* (également connue sous le nom de *La Victoire de Wellington*). Le concert remporta un tel succès qu'on dut le redonner quatre jours plus tard. On pardonnera en la circonstance aux Viennois, qui accueillirent la joyeuse et même euphorique 7ème, comme une musique célébrant leur récente victoire; peu d'entre eux savaient en effet que l'œuvre avait été composée entre l'automne 1811 et le début de l'été 1812.

Dans la Cinquième symphonie, Beethoven avait fait le parcours qui mène de la tragédie au triomphe; dans la Sixième, il explorait des images pastorales transmises par les siècles. Pour cette symphonie, il s'impose une épreuve nouvelle: célébrer sans relâche et durant toute la partition le sentiment de la joie. De là cette symphonie de Beethoven, entre toutes la plus constamment empli d'une énergie qui naît de l'infatigable articulation de ses rythmes.

Le *Poco sostenuto* qui ouvre la symphonie n'est pas seulement une introduction qui annonce le reste de l'œuvre; c'est un développement autou de deux thèmes principaux exposés au hautbois. Les grands intervalles qui caractérisent le premier renforcent la force impétueuse du début. Le développement chantant du second constitue dans la partition comme un moment de sérénité. La puissance de c mouvement permet au *Vivace* qui suit d débuter légèrement en apparence par u allègre 6/8. A partir de ce matériau, Beethoven bâtit une forme sonate d'un vigueur jubilatoire. Ce n'est pas un hasard si, dans ce mouvement, tous les *tutti* sont accompagnés de la mention *fortissimo* au lieu de *forte*.

Le critique de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* écrivit que, lors de deux premières exécutions de l'œuvre, l'*Allegretto* dut être repris: «il enchanta autant les connaisseurs que les profanes», rapporte le chroniqueur. Les Viennois d'alors préféraient, semble-t-il être divertis plutôt que surpris par des musiques trop hardies.

Le *Scherzo* revient à l'atmosphère nérale de l'œuvre ressemblant en cela .x mouvements analogues des 3ème et me symphonies. Les phrases ocatrices du trio seraient d'après adler tirées d'un chant de pèlerinage de Basse-Autriche. L'emploi de l'adjectif thlétique» fait figure d'euphémisme si n veut caractériser le finale. Ce n'est s tant l'allure générale du mouvement la fin de l'ouverture d'*Egmont* par emple est plus rapide et débridée core — que l'épreuve musculaire qu'il pose aux instrumentistes qui est pressionnante. Les haletantes doubles-oches, les accents marqués à contre-mps, les figures de notes répétées, les fférents instruments (les violons et les rs particulièrement) utilisés dans le gistre de l'extrême aigu, tout contribue à rendre communicative une traordinaire vitalité. Dans les dernières ages de l'œuvre le compositeur exige l'orchestre un triple *forte*, une ention qui apparaît pour la première is chez Beethoven dans une partition symphonie.

ymphonie N° 8 en fa majeur, op.93
rchestre: 2 flûtes, 2 hautbois, clarinettes, 2 bassons, 2 cors, trompettes, timbales et cordes
omposée en quelques mois en 1812, la *Huitième Symphonie* est souvent considérée comme une réaction à l'effort remarquable exigé par la composition d'œuvres telles que le *Concerto pour Piano* «L'Empereur» et la *Cinquième Symphonie*; il est vrai que lors de sa première interprétation à la Grosser Redoutensaal en février 1814, elle souffrit d'être comparée à la *Septième Symphonie*, également au programme. Mais la *Huitième Symphonie* présente autant d'innovation et de personnalité que les huit autres symphonies de Beethoven, et elle ne mérite certainement pas d'être traitée avec condescendance comme un exercice de style propre au XVIIIe siècle. Beethoven en fait n'avait jamais oublié le XVIIIe siècle, le sens dramatique et la tension de sa musique étant souvent le résultat d'un élargissement, voire d'une distorsion, de principes et de techniques bien établis.

Le déferlement confiant du thème initial domine le premier mouvement, et menace même le calme esprit créateur de Beethoven qui, pour terminer le mouvement, écrivit d'abord un *fortissimo*, plutôt que le piano qui s'éteint doucement. C'était Anton Schindler, compagnon de Beethoven à partir de 1821, qui suggéra que l'*Allegretto scherzando* imitait une version ancienne du métronome (le chronomètre). Sa

fiabilité, cependant, est souvent contestée et cette anecdote paraît douteuse, d'autant plus que Schindler lui-même ne la mentionna pas dans les notes détaillées qu'il écrivit pour un programme en 1835. En 1814 les membres avertis du public se seraient sans doute plus vraisemblablement rappelé le mouvement lent de la *Symphonie* «L'Horloge» de Haydn.

L'approche volontairement légère de ce mouvement se poursuit dans le *Tempo di menuetto*, permettant au Finale de jouer son rôle d'apothéose enivrante. Dans sa forme, il se présente une fois encore comme le traditionnel rondo de sonate, mais un rondo dont la section finale s'élargit tant qu'elle représente la moitié du mouvement, et c'est dans cette section que Beethoven développe ses thèmes une seconde fois, avec une ressource remarquable. Par exemple, le murmure agité propre au thème principal produit des réponses beaucoup plus incertaines, et il faut la brusque «fausse» note *fortissimo* qui avait précédé le premier tutti pour expliquer sa présence. Beethoven ne devait composer le Finale de sa symphonie suivante, la *Neuvième*, que onze ans plus tard. Les innovations de ce mouvement sont bien sûr évidentes; celles du Finale de la *Huitième Symphonie* sont tout aussi stimulantes.

Symphonie N°9 en ré mineur, op.125

Orchestre: 1 piccolo, 2 flûtes, 2 hautbo 2 clarinettes, 2 bassons, 1 contrabasson 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, triangle, cymbales, grosse caisse, cordes, solistes SATB et chœur SATB.

Beethoven composa ses huit premières symphonies en l'espace de quatorze an Puis une dizaine d'années s'écoulèrent avant l'achèvement de la Neuvième do la première eut lieu dans le cadre d'un concert au Théâtre *Kärntnertor*, Vienne le 7 mai 1824, un concert qui comprenait aussi l'ouverture *La Consécration de la Maison*, et trois mouvements de la *Missa Solemnis*. Eta donné la réputation, souvent exagérée, est vrai, de Beethoven selon laquelle il travaillait laborieusement à la productio de chefs d'œuvre, c'est avec surprise qu nous apprenons que la composition de cette symphonie ne s'étala pas sur ces d ans mais coïncida avec un accès créateu qui dura dix mois d'avril 1823 à janvier 1824. Elle marqua le retour triomphal d Beethoven à un genre qui avait auparavant dominé sa production. L'œuvre comporte plusieurs aspects rétrospectifs qui dans l'ensemble aident clarifier le rôle tenu par un trait tout à fa singulier, à savoir l'entrée de solistes et

un chœur dans le finale.

En règle générale, les œuvres ajeures des dix dernières années de la e de Beethoven se font remarquer par ur volonté d'éviter le schéma aditionnel en quatre mouvements que on associe à la symphonie, au quatuor (à moindre titre) à la sonate, un héma qui céda la place à un nombre arié de mouvements allant de deux à nq ou même six, tout en conservant cet stinct irrésistible d'un voyage vers affirmation, tranquille ou déclamatoire. lais la Neuvième Symphonie, comme la onate pour piano «Hammerklavier», xamine à nouveau le schéma aditionnel en quatre mouvements: un remier mouvement de forme-sonate, un herzo, un mouvement lent et le finale. a Neuvième Symphonie en effet est la remière symphonie depuis la Pastorale» à inclure un véritable ouvement lent, où le tempo *Adagio* et technique des variations produisent cet ffet d'éternité très caractéristique que eethoven avait développé dans les ouvements lents de ses dernières onates pour piano.

C'est la deuxième fois que Beethoven tilise un ton mineur pour une ymphonie, retrouvant ainsi le voyage motionnel exprimé si clairement dans la inquième Symphonie: des ténèbres vers la lumière, dans ce cas de ré mineur vers ré majeur. Ré majeur est finalement associé à la vision des Champs Elysées, tels qu'ils sont décrits dans certains vers de l'ode «A la Joie» de Schiller, et cette tonalité rejaillit encore plus éclatante après les contrariétés au début de la récapitulation dans le premier mouvement (quand les timbales l'oblitèrent), l'apparition fugitive dans le trio du scherzo et l'introduction encourageante dans le second thème de l'*Adagio*. La lutte pour atteindre le ré majeur des Champs Elysées est bien réelle, et le dernier mouvement n'est en rien un simple prolongement choral.

Schiller avait écrit cette ode en 1785 et en 1793 Beethoven avait déjà annoncé son intention de la mettre entièrement en musique, sans doute sous la forme d'une chanson. Il semble que Beethoven ait bel et bien achevé cette chanson, aujourd'hui malheureusement disparue. Plus tard, en 1812, Beethoven se mit à travailler à une ouverture chorale, qu'il finit par abandonner, et qui contenait des phrases de l'ode de Schiller. Pour l'homme qui composa la Symphonie «Héroïque», la musique de scène pour l'*Egmont* de Goethe, l'opéra *Fidelio*, et qui voulait composer la musique de scène pour une autre œuvre de Schiller, *Guillaume Tell*, pour un tel homme

l'attrait d'un texte sur la fraternité humaine est évident. L'idéalisme humanitaire vivait toujours passionnément dans les années 1823-1824, mais, huit ans après la fin des guerres napoléoniennes, il avait jeté ce manteau direct et en fin de compte contraignant du républicanisme politique.

Certaines des sources musicales de cette symphonie remontent également au début de la carrière de Beethoven. La célèbre mélodie du finale fut d'abord composée comme chanson, «Gegenliebe» (L'amour mutuel) en 1794, puis servit de thème principal à la *Fantaisie Chorale* composée à la hâte en 1808 et qui annonce la forme prise dans la symphonie, à savoir un mouvement de variations.

Bien que l'on puisse apprécier l'opportunité d'un finale choral en se référant à la musique des débuts de Beethoven, beaucoup d'auditeurs modernes continuent à trouver le finale ambivalent, une sorte de prolongement du monde instrumental de la symphonie, alors que Beethoven auparavant avait tant fait pour renforcer l'indépendance de cette forme. Mais Beethoven et son public n'avaient pas de tels complexes. Ils savaient s'ouvrir bien davantage à cette association fructueuse entre la musique instrumentale et la musique de scène que le public d'aujourd'hui. Plusieurs des symphonies de Beethoven furent d'abor interprétées au théâtre, généralement dans le cadre de concerts mêlant musiques vocale et instrumentale, et pa des interprètes qui passaient le plus clair de leur temps à jouer de la musique d'opéra et d'église; le concert symphonique, dans lequel un chœur fa peut-être figure d'invité insolite, était un phénomène inconnu à l'époque. Dans l cas de la Symphonie «Chorale», la *Fantaisie Chorale* dont j'ai déjà parlé annonce non seulement le thème principal mais aussi l'utilisation du chœu pour conclure l'œuvre; quoi qu'il en soi il ne s'agit absolument pas du seul morceau, ou d'ailleurs du plus évident que le public de l'époque ait associé à d la musique non-symphonique. La musique de scène de Beethoven *Les Ruines d'Athènes*, la cantate pour le Congrès de Vienne, *Der glorreiche Augenblick*, et l'opéra *Fidelio* font tous intervenir un chœur au point culminant où, comme dans la Neuvième, il assume le rôle du peuple *en masse*. De l'opéra également nous vient l'écriture vocale agressive qui rend cette vision de Beethoven de la joie aux Champs Elysées envoûtante, dans la meilleure de traditions théâtrales. Pourtant Beethover tend aussi à y peindre les mots de façon

us spécifique, une tendance qu'il avait éveloppée en écrivant la *Missa olemnis* dans les années tout juste coulées: le guerrier ailé, le baiser qui eut étreindre le monde entier et les asses à genoux du texte de Schiller ont magnifiquement illustrés. Et sans oute les pages les plus révélatrices sont-les celles qui servent de conclusion épidante et au cours desquelles à trois prises, le tempo est ralenti pour que auditeur se retrouve, une fois encore, onfronté à l'exposition mesurée du texte vant de céder à une joie totale.

Pour favoriser le côté inévitable d'un nale à texte, Beethoven fait précéder le ième principal (l'«air») de ce qui en fait st un récitatif avec accompagnement our basse et orchestre. Ce passage, qui lève de l'art de l'opéra, établit un lien vec un aspect hautement caractéristique e la musique instrumentale de eethoven: les finales de la Première ymphonie, de la Symphonie Héroïque» et de la sonate Hammerklavier» contiennent tous des ections préparatoires qui cherchent à ler de l'avant.

La neuvième Symphonie de eethoven est donc une œuvre de nthèse remarquable, l'écho des stimuli ifférents reçus durant toute une vie et uxquels, grâce à une énergie créatrice colossale, le compositeur impose d'exprimer une déclaration splendide.

Ouverture: Les Créatures de Prométhée, op.43

Orchestre: 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales et cordes

Le thème principal du finale de l'«Héroïque» ne fut pas composé spécifiquement pour cette œuvre mais emprunté au finale du ballet *Les Créatures de Prométhée* que Beethoven composa en 1802. Tandis qu'il travaillait à sa seconde symphonie, Beethoven avait reçu une commande inattendue du Théâtre de la Cour pour la composition d'une musique de ballet sur le mythe de Prométhée. Beethoven fournit une ouverture et dix-sept autres scènes. Suivant la coutume de l'époque, l'ouverture éveille en l'auditeur un sentiment d'attente plus qu'elle ne résume l'action à venir; pourtant les syncopes et les *fortissimo* qui jaillissent subitement évoquent les pouvoirs du Titan, Prométhée, qui créa deux êtres à l'aide du feu qu'il avait dérobé à l'Olympe.

Ouverture de Coriolan, op.62
Orchestre: 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales et cordes.
Coriolan est une pièce de Heinrich von Collin (1772-1811), dramaturge et ami de Beethoven. Von Collin était aussi un fervent nationaliste autrichien et Beethoven composa même une mélodie sur l'un de ses textes: «*Östreich über Alles*». *Coriolan* fut longtemps à l'affiche des théâtres durant les années 1802-1805. Quand on remonta la pièce en 1807, la représentation débuta par l'ouverture signée de Beethoven, une œuvre qui avait déjà été plusieurs fois jouée lors de concerts au palais du prince Lobkowitz. L'œuvre raconte la lutte de Coriolanus, général romain banni, qui conduit les Volsques à la révolte contre Rome; après s'être finalement rendu, l'inconstant héros conclut un traité favorable au peuple rebelle qui accusera pourtant le général de les avoir trahis. Le héros irrésolu est bien décrit dans les premières mesures de l'ouverture avec ses unissons, ses octaves rigoureuses et l'épisode musical suivant à l'irrégulière métrique. Contrairement au héros de la pièce de Shakespeare qui est tué, le Coriolan de von Collin se suicide à la fin de l'œuvre, d'où le pianissimo qui termine l'ouverture.

Heinrich Josef von Collin

uverture d'Egmont, op.84

·chestre: 1 piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, clarinettes, 2 bassons, 4 cors, rompettes, timbales et cordes.

1 1810, la tragédie de Goethe *Egmont*, rite entre 1776 et 1788, fut pour la emière fois représentée à Vienne. œuvre prévoyait l'intervention d'un chestre pour accompagner les scènes s plus dramatiques. C'est à Beethoven ue l'on demanda la musique de scène our les représentations de la capitale trichienne, soit une ouverture et neuf uméros.

L'action de la pièce se passe au izième siècle à Bruxelles, à l'époque de révolte des Pays-Bas contre la omination espagnole. Le comte Egmont qui a pris la tête des révoltés t un impétueux guerrier, tout à la fois éaliste et passionné par la vie. eethoven compose une musique dans tonalité de l'œuvre dramatique. Il ractérise tour à tour le personnage Egmont, l'amour idéal que porte au éros la belle Klärchen, enfin la victoire es révoltés des Pays-Bas.

David Wyn Jones

traduction: Nicole Valencia — N^os^1, 2, 3, 6, 8 & 9
Michel Roubinet — N^os^ 4 & 5
F. Rousseau — N^o^ 7
& Florence Daguerre de Hureaux

Notes sur l'interprétation

Interpréter Beethoven sur des instruments anciens a pour but, bien évidemment, de lui donner un air nouveau, de recréer l'allégresse et la véritable révolution que sa musique entraîna sans aucun doute à l'époque.

Chaque instrument présentait des différences subtiles avec son équivalent actuel, et tous étaient parfaitement adaptés au monde de la musique classique. Les cordes, plus pures mais aussi plus plaintives, s'exprimaient avec aise et éloquence. Les bois possédaient une coloration particulière qui donnait à l'ensemble personnalité et netteté au sein du pupitre. Les notes des cors, bouchés à la main, donnent vivacité et variété dramatique à l'interprétation, tandis que les timbales, de petite taille, frappées à l'aide de baguettes dures, donnent l'impression de venir tout droit du champ de bataille de Waterloo. Cette variété manifeste de son est essentielle chez Beethoven qui utilisait l'orchestre complet tel que Haydn et Mozart l'avaient récemment développé. Il faut que l'interaction de ces divers éléments se résolve non seulement en un son magnifique, mais également en un dialogue passionnant et riche en caractère.

La musique évolua rapidement au

cours des premières années du XIXe siècle; de nouvelles conditions pour les concerts, un public plus large pour la musique, un nouveau Romantisme, tous ces faits exigeaient le développement des instruments et de l'orchestre. Mais l'un des traits essentiels de cette période est le fait que cette «nouveauté» fut atteinte grâce à une maîtrise totale du *traditionnel*. L'esprit et le sens dramatique de Beethoven résident en grande partie dans la juxtaposition du prévisible et de l'inattendu. Et tandis que les musiciens se battaient avec des styles nouveaux, ce qu'ils *utilisaient*, et ce que nous voulons recréer, n'étaient que les traditions d'interprétation transmises par les nombreuses générations qui les avaient précédés.

La question de la dimension de l'orchestre n'était pas cruciale. Les orchestres jouaient en formations aussi bien très petites que très grandes (mais quand il y avait plus de dix premiers violons, le nombre des instruments à vent était en général doublé).

Le ton, lui non plus, ne revêtait pas une importance cruciale, il variait dans toute l'Europe, et même à l'intérieur d'une ville. Nous jouons le LA à 430 vibrations, l'une des possibilités de l'époque. Ce qui, en revanche, était tout à fait capital, c'étaient les vitesses, les longueurs de notes, le maniement de l'archet et le phrasé.

Beethoven hérita de toute une série d tempos traditionnels, parmi lesquels un *Allegro* assez peu rapide et un *Andante* loin d'être lent. Il insistait particulièreme sur l'importance de se servir d'un métronome (en partie, sans aucun doute, parce que sa surdité l'empêchait de diriger en concert). Dans presque tou les cas, son métronome s'aligne sur les valeurs données aux indications de tempo au XVIIIe siècle.

A cause de la prédominance des cordes dans tout orchestre, les traités de violon publiés sont très révélateurs. Leopold Mozart en 1750 et Baillot en 1830 décrivent tous deux un style de frottement des cordes par l'archet qui diffère considérablement d'aujourd'hui. Les longueurs de notes étaient illustrées au moins de cinq manières différentes, mais le *spiccato* sautillant, moderne et universel, n'y figurait pas et l'on ne s'en servait que très rarement. Un examen des manuscrits de Beethoven s'avère trè révélateur, mais ce qui est sans doute plus important, c'est de comprendre le phrasé, non exprimé par écrit, auquel lui-même et ses exécutants aspiraient. Des dizaines de «lois» stylistiques identiques sont sous-entendues dans toutes les pages de ses partitions.

Notre but est de redécouvrir ces grands ıefs-d'œuvre, non pas en feignant ignorer ces vérités, mais en nous posant sur elles dans notre exécution ıtant que sur notre musicalité et nos ɔns d'interprétation.

·otes sur l'interprétation ɔymphonie N°9)

ıterpréter Beethoven sur des .struments d'époque c'est avoir la ɔssibilité, voire même le devoir, de ːpenser chaque œuvre en fonction de la artition écrite, des intentions connues u compositeur et du style de jeu très ɜtreignant du temps. Notre but dans ɛtte série est de recréer ces grands ıefs-d'œuvre, non pas en suivant une adition récente d'interprétation, mais en inspirant des traditions du début du IXe siècle. Nous sommes ainsi certains ue, paradoxalement, ils nous parleront ːe façcon encore plus vivante ujourd'hui. Nous voulons en particulier ɛstituer cette Neuvième Symphonie au ıonde humain et à la pensée vif-argent e la période classique dont elle est la lus célèbre progéniture. A cette époque, ɛsprit et l'humour se sont unis au drame our produire certaines des plus grandes euvres musicales que nous ɔnnaissions.

Cette interprétation de la Neuvième de Beethoven a été repensée en ce qui concerne le texte, le phrasé, le maniement de l'archet, le style de jeu et de chant, l'articulation, l'équilibre, la forme et le tempo. Tous ces éléments sont importants, surtout puisque nous jouons la partition telle quelle, sans aucun remaniement, aucune addition, sans doubler les instruments à vent ou les cuivres. Mais le facteur de loin le plus puissant pour affirmer le tempérament d'une œuvre, c'est bien sûr le *tempo*. Beethoven nous a laissé un ensemble d'indications métronomiques très détaillées et il a insisté sur leur importance car il considérait le métronome, dit-on, comme «un moyen bienvenu d'assurer que mes œuvres soient partout exécutées aux tempi que j'ai moi-même conçus, et qu'à mon grand regret on a si mal interprétés». Bien sûr ces indications ne peuvent servir que de ligne directrice. Les exécutants, les salles, les occasions ne se ressemblent jamais et il faut laisser une place à la pensée créatrice. Mais si l'on s'écarte trop d'une indication, le moins qu'on puisse dire, c'est qu'on passe volontairement sous silence la seule information que l'on ait de l'un des grands esprits musicaux au monde.

Notre méthode historique consiste à étudier ce que les indications

métronomiques nous apprennent sur l'œuvre, et non pas à juger qu'elles sont sûrement fausses puisqu'elles ne coïncident pas avec la tradition du XXe siècle. Que découvrons-nous?

Premier mouvement. Beethoven l'a appelé *Allegro ma non troppo*, et son indication de ♩. = 88 s'y assortit. Qu'il ait voulu un véritable *Allegro* nous est confirmé par son indication expérimentale de ♩ = 108 ou 120 dans le manuscrit. Pour le coup, cela aurait été vraiment rapide! La décision finale en faveur du 88 est parfaitement équilibrée et permet de saisir à la fois le drame et la réflexion de ce mouvement splendide, avec sa bonne dizaine de thèmes différents de peur et de pitié, d'horreur et d'espoir, et leurs développements étonnants. Ce tempo n'est pas tant mystique que fougueusement dramatique, et il relie immédiatement cette œuvre aux Troisième, Quatrième et Septième Symphonies. Et un écrivain contemporain le confirme: «Les tempos puissants de Beethoven entraînent l'auditeur comme un torrent».

Deuxième mouvement. Le *scherzo* porte l'indication 𝅗𝅥. = 116, *Molto vivace*, un tempo qui ne soulève aucune question (et une vitesse tout à fait identique à celle utilisée dans l'«Héroïque»). Le trio pastoral, qui alterne avec ce scherzo a cependant fait naître la confusion et bien des discussion au fil des années. Beethoven les relie pa un *stringendo* qui mène au trio *Presto*. Mais ce Presto porte lui aussi l'indication 𝅗𝅥. = 116! Le plupart des interprètes suivent le *Presto* et abandonnent le métronome, et se consolent en se disant que Beethoven voulait peut-être dire 𝅝 = 116; après tout, Beethoven voulait-i que l'on accélère tout en gardant le *même tempo*? Comment peut-on y arriver? La réponse nous paraît très simple: le *stringendo* est un lien bien inspiré qui fait diversion. Le trio qui suit *Alla breve* se déroule exactement à la même vitesse. Il reflète paresseusement la frénésie du scherzo démoniaque créan un équilibre parfait, et fait à juste titre mentir le mythe qui veut que toutes les indications métronomiques de Beethoven soient «trop rapides»! A propos, au retour du scherzo, la répétition que certaines partitions indiquent est une faute d'impression. Une lettre de Beethoven à Charles Neate à Londres, datée de 1825, le souligne très clairement: «*sans répétition*».

Troisième mouvement. Comme *tout* «mouvement lent» qui se respecte chez Haydn, Mozart ou Beethoven, celui-ci n'est pas très lent. Le compositeur indique ♩ = 60. Sa description *Adagio*

olto a poussé certains interprètes à endre le mouvement beaucoup plus ntement qu'à 60. Mais on peut ıpposer sans risque que l'*Adagio* nvoie à un battement rythmique de anche. Puisque Beethoven ne ɔssédait pas de 30 sur son métronome, doublait souvent l'unité pour des tesses lentes. Citons en exemple ɔuverture de la Symphonie N°4 *Adagio* 𝅗𝅥 = 66) et le Quatuor op.59 N°2 *Molto Adagio* ♩ = 60). Cette remarque evient d'autant plus évidente qu'arrive ne seconde section portant l'indication gèrement plus rapide de 𝅗𝅥 = 63. Ici la otation *Andante moderato* renvoie airement à la noire. Il me semble que ous devrions éviter avec une extrême rudence d'affirmer que Beethoven, ou ɔn métronome, devaient se «tromper». ous les individus de par le monde ɔnnaissaient alors comme aujourd'hui le 0. C'est la vitesse que suit le tic-tac des orloges! Et effectivement ♩ = 60 revient ans les célèbres variations à fioritures. Si lles nous semblent un exercice de irtuosité, même ironique, à cette vitesse, e serait-ce pas là l'intention du ɔmpositeur? Après tout, il avait écrit un assage pratiquement identique dans le ernier mouvement de la Symphonie Pastorale». Et dans ce cas-là, personne e trouve à redire au ♩ = 60! Une fois encore, le mouvement s'intègre au schéma que l'on attend pour une symphonie classique.

Quatrième mouvement. Le finale choral s'ouvre par un *Presto* tumultueux à 𝅝. = 66 et un récitatif féroce aux violoncelles et aux contrebasses. Pour une raison ou une autre, la «tradition» veut que l'on interprète ce récitatif plutôt lentement et pesamment. Ce qui est étrange car la partition dit très clairement: «Selon le caractère d'un Récitatif, mais *in Tempo*», et deux amis proches de Beethoven ont insisté sur le fait que ça allait «si vite que l'on aurait cru entendre le tonnerre». Je n'ai aucune raison de mettre en doute ces allusions et cet enregistrement vous fait entendre le résultat saisissant.

Le célèbre thème de la Joie, comme on pouvait s'y attendre, s'accommode parfaitement du 𝅝 = 80, mais la *Alla Marcia* à 𝅗𝅥. = 84 est un autre exemple où la vitesse suggérée par Beethoven est beaucoup *plus lente* que celle adoptée par la tradition moderne. En fait l'indication de 𝅗𝅥. = 84 est si lente que les interprètes modernes n'en tiennent purement et simplement pas compte et prennent la marche beaucoup plus rapidement. A mon avis il y a au moins trois raisons pour lesquelles nous ne devrions pas nous éloigner de l'indication

métronomique signalée. Premièrement, il s'agit là de la vitesse naturelle de la marche (pensez à la *Marseillaise* ou à *Lilliburlero*). Deuxièmement, elle est importante pour l'allure générale du finale: exactement ce même 84 réapparaît après la section *Adagio*. Troisièmement, le pas «villageois», régulier et sans recherche, se pare d'un humour et d'une humanité de grande importance pour le mouvement et que les contemporains de Beethoven ont qualifié de «shakespearien». Le message de Beethoven s'adresse à tous les hommes, pas seulement aux héros. «Alle Menschen werden Brüder», les sublimes comme les ivrognes.

Suivent un *Andante* et un *Adagio*, au cœur sérieux du mouvement, ni l'un ni l'autre très lents, à 𝅗𝅥 = 72 et 𝅗𝅥 = 60. Puis c'est le retour du 84 avec ces doubles fugues gigantesques et joyeuses. Comme le mouvement tire à sa fin, deux autres changements de tempo interviennent. Le premier est un *Allegro ma non tanto* à ♩ = 120, tout simple, mais il renferme deux brèves sections indiquées *Poco adagio* qui devraient se contenter d'être ce qu'annonce cette notation — un peu plus lentes, et *sûrement pas* aussi lentes que possible. Enfin vient un *Prestissimo* qui (une fois encore!) n'est en aucune façon trop précipité à ♩ = 132 (le manuscrit ne l'indiquant que *Presto*). Si on le prend à cette vitesse, deux éléments apparaissent très clairement vers la fin: la mélodie au rythme binaire des cordes, et les échos aux bois et aux timbales des toutes premières mesures d la symphonie.

En résumé: cette œuvre magnifique met à jour une structure très soignée, pa seulement au niveau des thèmes et des formes, mais aussi en ce qui concerne le tempo. Si nous suivons d'assez près les indications métronomiques (les suivre à la lettre est un esclavage tout à fait inutile l'œuvre paraît à la fois classique et romantique, dramatique et mystique, humaine et épique. Elle s'inscrit comme la suite naturelle des symphonies précédentes de Beethoven, et l'apogée de sa carrière de compositeur, et de tou une époque.

Roger Norringto

traduction: Nicole Valenc

YVONNE KENNY est née en Australie a fait ses débuts à l'opéra à Londres en 1975. Cette même année, elle a remporté le Concours Kathleen Ferrier e est devenue membre du Royal Opera House, Covent Garden, où elle a chanté de nombreux premiers rôles du répertoire. A l'étranger, elle a chanté dans les opéras de Paris, Vienne, Munich, Hambourg et Zurich et s'est

oduite dans de nombreux festivals, ndis que sa carrière de concertiste l'a enée dans de nombreuses villes ıportantes d'Europe et d'Amérique du ord. Récitaliste accomplie, elle apparaît gulièrement lors de retransmissions dio ou télévisées.

'est en qualité de violoniste au Royal ollege of Music de Londres que la ıtrière musicale de SARAH WALKER a ›mmencé. Elle en vint ensuite à étudier chant sous l'égide de Vera Rosza — élèbre professeur hongrois avec qui elle est construit un vaste répertoire allant e Bach à l'avant-garde. Elle s'est oduite en concert à travers le monde ıtier, a chanté avec les principales aisons d'opéra de Grande-Bretagne, Europe et d'Amérique du Nord et a ›nné en compagnie du pianiste Roger ignoles des récitals à l'occasion des anifestations et des festivals les plus ıportants, tant en Europe qu'aux Etats-nis, en Australie et en Nouvelle- Zélande.

ATRICK POWER est né en Nouvelle-élande et détient la double nationalité landaise et Néo-Zélandaise. Il étudia 'abord dans son pays natal puis à érouse, en Italie, où il travailla la diction le chant pendant une année avant 'occuper la place de ténor lyrique à l'Opéra d'Oslo. Il y est resté jusqu'en 1979 tout en se produisant comme artiste invité dans d'autres théâtres européens. Depuis, il a continué à se produire à l'opéra et au concert en Europe, mais aussi aux USA et au Canada.

PETTERI SALOMAA est né à Helsinki et compte Evgueni Nesterenko et Hans Hotter parmi ses professeurs de chant. Il a fait ses débuts professionnels à l'âge de 17 ans et a gagné en 1981 le premier prix du Concours de chant national Finlandais, succédant — entre autres — à Martti Talvela et à Jorma Hynninen. En 1983 il a fait ses débuts à l'Opéra National de Finlande. Puis il a chanté à Londres, Salzbourg, Genève, Stockholm, Gothenbourg et Oslo, tout en faisant une tournée de récitals au Danemark et en se produisant au Wexford Festival Opera.

THE SCHÜTZ CHOIR OF LONDON est considéré depuis vingt ans comme l'un des choeurs de chambre les plus remarquables en Europe. Tout commença en 1962 avec le Choeur Heinrich Schütz, un groupe d'amateurs qui pendant dix ans se consacra à la recherche et à l'exécution d'un répertoire choral jusqu'alors presque inconnu. C'est

en 1973 que les professionnels du Chœur Schütz de Londres prirent la relève en donnant une série de concerts de recherche uniques en leur genre et qui ne cessèrent d'innover en matière d'exécution de musique baroque. C'est à ce Chœur, sous la direction de Roger Norrington, que l'on doit de grandes premières mémorables, quand il reconstruisit avec les effectifs d'époque les *Vêpres* de Monteverdi, la *Passion selon St-Jean* de Bach, *Le Messie* de Haendel, le *Requiem* de Mozart, *La Création* et *Les Saisons* de Haydn, et la *Messe en la bémol* de Schubert. Le Chœur est allé en tournée en France, en Belgique, dans les deux Allemagnes, en Italie et au Portugal, a enregistré de nombreux disques et ne compte plus ses passages à la radio et à la télévision. Quant aux recherches fondamentales, elles appartiennent au passé; le travail est achevé, mais le Chœur reste ouvert à tout projet qui s'offrirait à lui.

ROGER NORRINGTON et les **LONDON CLASSICAL PLAYERS** se situent au tout premier rang des partisans de l'interprétation sur instruments d'époque, depuis que ce mouvement s'est installé en Grande-Bretagne. Dans leurs concerts londoniens, dans le cadre de festivals en Grande-Bretagne et à l'étranger, au cours des Promenade Concerts de la BBC et de nombreuses émissions spécialisées à la télévision, ils ont ensemble recréé une longue série d'œuvres classiques, s'affirmant comme les pionniers d'un style orchestral entièrement nouveau: ils ont été les premiers à évoluer dans ce domaine, avec à leur actif la plupart des chefs-d'œuvre importants du XVIIIe siècle et du début du XIXe, parmi lesquels *Le Messie* de Haendel, la *Passion selon St-Jean* de Bach, le *Requiem* de Mozart, *La Création* et *Les Saisons* de Haydn, et bien sûr de nombreuses symphonies de Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert.

Le public et la presse les ont accueillis très chaleureusement. Le *Sunday Times* les appelle «nos spécialistes les plus importants quand il s'agit d'interpréter la musique classique sur instruments d'époque».

Roger Norrington, quand il ne dirige pas les London Classical Players, conserve un programme très chargé. Pendant 15 ans il a été le Directeur Musical du Kent Opera, dirigeant 400 représentations de 30 œuvres différentes, et il est actuellement l'un des chefs d'orchestre de l'Orchestre Symphonique de Jérusalem. On l'invite souvent à diriger, et il apparaît à la tête

u Royal Opera, Covent Garden, de Orchestre Symphonique de la BBC, et Boston, San Francisco, Paris, ımsterdam, Berlin, Milan, Bruxelles, .isbonne et dans bien d'autres centres. ›on répertoire est extrêmement varié et ouvre la musique de 1600 à nos jours.

traduction: Nicole Valencia

.OGICA ET LA SERIE DE ;EETHOVEN

.es «London Classical Players» ‹Orchestre Classique de Londres») ıterprètent l'œuvre de Beethoven sur es instruments d'époque, selon le style riginal du compositeur.

Logica, l'une des principales sociétés e software dans le monde, est à la ointe de la technologie. Bien que ɜssociation entre Logica et Beethoven uisse paraître paradoxale, elle a été ıoisie à dessein. Tous deux sont à ɜvant-garde de leurs domaines ·spectifs. Une approche créative et ‹perte de l'application de la technologie ɛrmet à Logica de mettre au point et de ›urnir des systèmes dans des secteurs lant de la finance aux communications, ı passant par l'industrie, l'aéronautique la défense.

Sous la direction de Roger Norrington, ıterprétation des «London Classical ayers» se révèle d'un style aussi novateur qu'exemplaire appelé à faire date dans l'avenir.

Le produit de cette association n'est autre que cette série historique de Beethoven. Il s'agit du premier enregistrement complet des 9 symphonies sur instruments d'époque et cela prouve que la qualité, l'engagement et l'expérience peuvent produire de merveilleux résultats quel que soit le domaine choisi.

"TO JOY"

BASS
Oh friends, not these sounds,
rather let us strike up more
pleasing and joyful ones!

BASS
Joy, lovely divine spark,
Daughter from Elysium,
drunk with ardour we approach,
O heavenly one, your sanctuary.

BASS and CHORUS
Your magic re-unites
what custom sternly separated;
all men shall be brothers
wherever your gentle wings tarry.

SOLOISTS
He who has the great luck
of being a friend to a friend,
whosoever has won a dear wife,
let him mingle his joy with ours

SOLOISTS and CHORUS
Yes and he too who has one spirit
on the face of the earth to call his own!
And he who cannot do so, let him steal
weeping from this assembly.

SOLOISTS
All creation drinks joy
from the breasts of nature;
all the good and all the bad
follows in her rosy path.

SOLOISTS and CHORUS
Kisses she gave to us and wine,
and a friend tried in death;
even to a worm ecstasy is granted,
even the cherubs stand before God.

„AN DIE FREUDE"

BASS
7 *O Freunde, nicht diese Töne,*
Sondern lasst uns angenehmere
anstimmen, und freudenvollere.
(Ludwig van Beethoven)

BASS
Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten, feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!

BASS und CHOR
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt,
Alle Menschen werden Brüder
Wo dein sanfter Flügel weilt.

SOLISTEN
Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

SOLISTEN und CHOR
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

SOLISTEN
Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, Alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.

SOLISTEN und CHOR
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

«A LA JOIE»

BASSE
Non, mes amis, pas ces accents!
Nous en chanterons de plus doux
Tous ensemble, et de plus joyeux.

BASSE
O joie, étincelle divine,
Déesse descendue du ciel,
Nous entrons, cœurs ardents, l'âme ivre,
Céleste, dans ton sanctuaire!

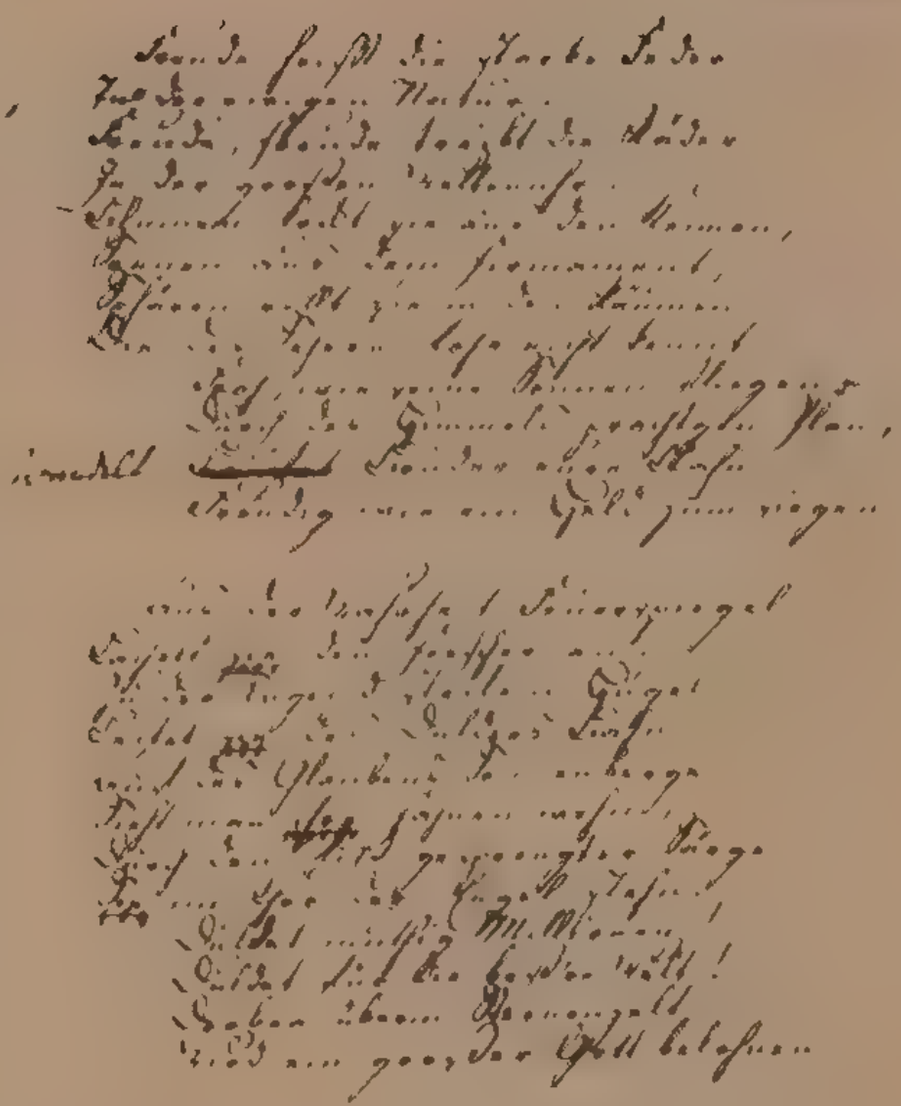
BASSE et CHŒUR
Ta force réunit, magique
Ceux qu'éloignaient de vains caprices.
Tous les hommes deviennent frères
Quand sur eux a plané ton aile.

SOLISTES
Que celui qui d'un coup de maître
Fut être l'ami d'un ami,
Qui conquit le plus noble amour,
Mêle sa joie à nos transports!

SOLISTES et CHŒUR
Même quiconque a nommé sienne
Fut-ce sur terre une seule âme!
Ceux qui ne l'ont pu, qu'ils s'éloignent
Quittant en pleurs notre alliance.

SOLISTES
Coulant des seins de la Nature,
La Joie abreuve tous les êtres.
Le Juste, le Méchant lui-même
Suit ses sentiers fleuris de roses.

SOLISTES et CHŒUR
Elle fit les baisers, les vignes,
L'ami jusqu'à la mort fidèle;
Le vermisseau connaît l'amour,
Le seraphin contemple Dieu!



Extract from/Auszug aus/Extrait de
Schiller's "An die Freude"

TENOR and CHORUS
Just as gladly as His suns fly
through the mighty path of heaven,
so, brothers, run your course
joyfully, like a hero off to victory.

CHORUS
Joy, lovely divine spark,
Daughter from Elysium,
drunk with ardour we approach,
O heavenly one, your sanctuary.

Your magic re-unites
what custom sternly separated,
all men shall be brothers
wherever your gentle wings tarry.

CHORUS
O you millions, let me embrace you.
Let this kiss be for the whole world.
Brothers, above the tent of stars
a loving Father cannot but dwell.

Do you prostrate yourselves, millions?
Do you sense your Creator, world?
Seek Him above the tent of stars!
Above the stars He cannot but dwell.

CHORUS
O you millions, let me embrace you.
Let this kiss be for the whole world.

Joy, lovely divine spark,
Daughter from Elysium,
drunk with ardour we approach,
O heavenly one, your sanctuary.

Do you prostrate yourselves, millions?
Do you sense your Creator, world?
Seek Him above the tent of stars!
Brothers, above the tent of stars
a loving Father cannot but dwell.

TENOR und CHOR
8 *Froh, wie seine Sonnen fliegen*
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

CHOR
Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken
Himmlische, dein Heiligtum.

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

CHOR
9 *Seid umschlungen, Millionen!*
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.

Ihr stürzt nieder Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen.

CHOR
10 *Seid umschlungen, Millionen!*
Diesen Kuß der ganzen Welt!

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten, feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn über'm Sternenzelt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.

NOR et CHŒUR
yeux, les soleils s'envolent
ns les splendeurs du firmament;
ivez joyeux, Frères, vos routes,
mme un héros vole au triomphe.

HŒUR
Joie, étincelle divine,
esse descendue du ciel,
us entrons, cœur ardents, l'âme ivre,
leste, dans ton sanctuaire!

force réunit, magique,
ux qu'éloignaient de vains caprices.
us les hommes deviennent frères
and sur eux a plané ton aile.

HŒUR
lacez-vous, millions d'êtres,
baiser à tout l'univers!
ères! Plus haut que tous les astres
yez-en sûrs, habite un Père.

osternez-vous, millions d'êtres?
onde, vois-tu ton Créateur?
herche-le — plus haut que les astres!
us haut que les astres, il demeure.

HŒUR
lacez-vous, millions d'êtres,
baiser à tout l'univers!

Joie, étincelle divine,
ésse descendue du ciel,
ous entrons, cœurs ardents, l'âme ivre,
éleste, dans ton sanctuaire!

osternez-vous, millions d'êtres?
onde, vois-tu ton Créateur?
herche-le — plus haut que les astres!
ères! Plus haut que tous les astres
yez en sûrs, habite un Père.

SOLOISTS and CHORUS
Daughter from Elysium,
your magic re-unites
what custom sternly separated;
all men shall be brothers
wherever your gentle wings tarry.

CHORUS
O you millions, let me embrace you.
Let this kiss be for the whole world.
Brothers, above the tent of stars
a loving Father cannot but dwell.

O you millions, let me embrace you.
Let this kiss be for the whole world.
Joy, lovely divine spark,
Daughter from Elysium;
Joy, lovely divine spark.

(Translation: William Mann)

SOLISTEN und CHOR
11 *Tochter aus Elysium,*
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt,
Alle Menschen werden Brüder
Wo dein sanfter Flügel weilt.

CHOR
12 *Seid umschlungen, Millionen!*
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Freude, schöner Götterfunken.

(Friedrich Schiller)

)LISTES et CHŒUR
éesse descendue du ciel,
ı force réunit, magique,
eux qu'éloignaient de vains caprices.
ous les hommes deviennent frères
uand sur eux a plané ton aile.

HŒUR
ılacez-vous, millions d'êtres!
ı baiser à tout l'univers!
ères! Plus haut que tous les astres
oyez-en surs, habite un Père.

ılacez-vous, millions d'êtres!
ı baiser à tout l'univers!
Joie, étincelle divine,
éesse descendue du ciel,
Joie, étincelle divine.

raduction: Maurice Boucher)

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

Das Compact Disc Digital Audio System bietet die bestmögliche Klangwiedergabe auf einem kleinen, handlichen Tonträger. Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser-Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde.
Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist.
DDD – digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme, bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung.
ADD – analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme, digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung.
AAD – analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung, digitales Tonbandgerät bei der Überspielung.
Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt gelagert und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte. Eine Reinigung erübrigt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefaßt und nach dem Abspielen sofort wieder in die Spezialverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselfreien, weichen und trockenen Tuch (geradlinig von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungs- oder Scheuermittel verwenden!
Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

The Compact Disc Digital Audio System offers the best possible sound reproduction – on a small, convenient sound-carrier unit. The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording. This recording technology is identified on the back cover by a three letter code.
DDD – digital tape recorder used during session recording, mixing & or editing, and mastering (transcription)
ADD – analogue tape recorder used during session recording, digital tape recorder used during subsequent mixing & or editing and during mastering (transcription)
AAD – analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing & or editing, digital tape recorder used during mastering (transcription)
In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records. No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is replaced in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust, or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lintfree, soft, dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.
If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

Le système Compact Disc Digital Audio permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique. Les remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement. Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres.
DDD – utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.
ADD – utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.
AAD – utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage, utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.
Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsillon. Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est replacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effiloche pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être proscrit. Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore.

Il sistema audio-digitale del Compact Disc offre la migliore riproduzione del suono su un piccolo e comodo supporto. La superiore qualità del Compact Disc è il risultato della scansione con l'ottica laser, combinata con la riproduzione digitale ed è indipendente dalla tecnica di registrazione utilizzata in origine. Questa tecnica di registrazione è identificata sul retro della confezione da un codice di tre lettere.
DDD – si riferisce all'uso del registratore digitale durante le sedute di registrazione, mixing e/o editing, e masterizzazione.
ADD – sta ad indicare l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione, e del registratore digitale per il successivo mixing e/o editing e per la masterizzazione.
AAD – riguarda l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione e per il successivo mixing e/o editing, e del registratore digitale per la masterizzazione.
Per una migliore conservazione, nel trattamento del Compact Disc è opportuno usare la stessa cura riservata ai dischi tradizionali. Non sarà necessaria nessuna ulteriore pulizia, se il Compact Disc verrà sempre preso per il bordo e rimesso subito nella sua custodia dopo l'ascolto. Se il Compact Disc dovesse sporcarsi con impronte digitali, polvere o sporcizia in genere, potrà essere pulito con un panno asciutto, pulito, soffice e senza sfilacciature, sempre dal centro al bordo, in linea retta. Nessun solvente o pulitore abrasivo deve essere mai usato sul disco. Seguendo questi consigli, il Compact Disc fornirà, per la durata di una vita, il godimento del puro ascolto.

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorized broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd., Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

EMI Records Ltd., Hayes Middlesex England